This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

KF
1818
NEDL TRANSFER
HN 4YBI L

KF 1818

Harvard College Library

ROBBINS LIBRARY

OF THE

DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

THE GIFT OF

REGINALD CHAUNCEY ROBBINS

DIE

THEORIE DES SCHÖNEN

DIE

THEORIE DES SCHÖNEN

VON DEM BEWEGUNGSPRINCIP
ABGELEITETE ÄSTHETIK

VON

THEODOR DAHMEN

LEIPZIG
VERLAG VON WILHELM ENGELMANN
1903

KF1818

28 Mar. 1907.
Harvard University,
Philos. Dept.
Hubbins Gift.

HARVARD COLLEGE
1941
LIBRARY

Trans. from Philos.
Library

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, werden vorbehalten.

Vorwort.

Das in diesem Buche dargelegte allgemeine ästhetische Gesetz ist von dem Prinzip der Bewegung abgeleitet, das durch die in dem Kapitel „Allgemeine Wirkung fremder Bewegungen" enthaltene Begleittheorie seine neue Befruchtung erhält.

Die Anwendbarkeit des daraus entwickelten Gesetzes erstreckt sich nicht bloß auf die nur formale Seite der Kunstwerke, sondern nicht minder auch auf deren ganzen übrigen Gehalt. [Kap.: Wirklichkeitswerte, Kap.: Staffage, Kap.: Die Stimmungen.]

Zwei sehr wichtige Probleme sind in diesem Buche nicht berührt worden, nämlich das Problem des künstlerischen Schaffens und das Geschmacksproblem. Beide sollen jedoch in einer anderen Abhandlung, und zwar gleichfalls von dem Gesichtspunkte der Bewegung aus, behandelt werden.

Theodor Dahmen.

Inhaltsverzeichnis.

I.

Seite

Alte und neue Asthetik 1
Erklärungsprinzipien der empirischen Ästhetik 7
Fehlen eines einheitlichen Erklärungsprinzips 14
*Die eigentliche Aufgabe der Ästhetik 15

II.

*Die Bewegung als ästhetisches Prinzip 21
Die Bewegungsinterpretation der Formen. [Aufzählung der Interpretationsgesetze.] 28
*Allgemeine Wirkung fremder Bewegungen. [Darlegung der, dem Folgenden zu Grunde liegenden, Begleittheorie.] 38
Mehrheit von Bewegungen 49
*Das ästhetische Gesetz 60
Die ästhetische Bedeutung der Lage und Entfernung 69
Interpretation der Linien 71
Bewegungswerte in Gehörsempfindungen 73
Die Geruchsempfindungen 74
Die Tastempfindungen 75
Bewegungswerte der Farben 76

III.

Die Wirklichkeitswerte. [Ästhetische Bedeutung der sonstigen Bewegungswerte.] 85
Asthetische Einzelforderungen 88
*Die Synthese 94

IV.

Seite

Bewegungswerte ganzer Kunstwerke 100
*Bewegungswerte in der Malerei 101
Die Staffage 110
Verhältnis der Teile zum Ganzen 115
Bedeutung der absoluten Größe 120
*Bedeutung des Rahmens 122
Die Malerei im Gegensatz zur Skulptur und Architektur . . . 128
*Die Bewegungswerte in der Architektur 132
Bewegungsinterpretation der Kleidung 144
Die Bewegungswerte des Tanzes 149
Die Bewegungswerte in der Musik 151
Die Bewegungswerte in der Literatur 154
*Wirklichkeit und Kunst 159

V.

Die praktische Bedeutung der Bewegungstheorie 166
Die Stimmungen. [Ihre Deutung nach dem Prinzip der Bewegung] . 169
Einfluß der Richtungen auf die Stimmung 173
*Der Stil 177
*Die Arten der Schöngefühle 179

VI.

Die Bewegung ist das einzige Erklärungsprinzip 181

Alte und neue Ästhetik.

Es gibt zwei Arten kunstwissenschaftlicher Betrachtungen, die kunsthistorische und die kunstphilosophische. Erstere behandelt die Kunst in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, sie hat die Aufgabe, die ganze Fülle vergangener Kunst wissenschaftlich zu verarbeiten, das Material zu ordnen, die verschiedenen Epochen zu sichten, die Eigentümlichkeiten jedes Meisters hervorzuheben. Sie ist hervorgegangen aus dem menschlichen Bedürfnis, die ganze Vergangenheit in ihrer Aufeinanderfolge lückenlos kennen zu lernen.

Ganz anders ist das menschliche Interesse, das der Kunstphilosophie zu Grunde liegt. Diese Wissenschaft ist nicht auf die Geschichte der Kunst gerichtet, sie könnte bestehen, wenn es gar keine Kunst der Vergangenheit gäbe. Nur eine einzige Tatsache liegt ihr zu Grunde. Diese besteht darin, daß viele Dinge für uns schön sind, andere dagegen nicht. Die Kunstphilosophie führt im allgemeinen den Namen Ästhetik und wird definiert als die Philosophie des Schönen. Diese Bezeichnung ist insofern zutreffender, als die Bezeichnung Philosophie der Kunst, weil das Vorkommen des Schönen sich nicht auf die Kunst beschränkt. Jedoch ist die Bezeichnung Philosophie der Kunst insofern berechtigt, als in erster Linie die Kunst den Anlass zu dieser Wissenschaft gegeben hat.

In der Entwickelung der Ästhetik hat man wie in jeder Wissenschaft zwei Stadien unterschieden: das abstrakte und das empirische. Man pflegt diesen Unterschied als einen methodologischen anzusehen. Die abstrakte Wissenschaft gilt als diejenige, bei der von allgemeinsten Begriffen aus deduziert wird, die empirische Wissenschaft als diejenige, bei der

man von Tatsachen ausgeht, um zu allgemeinen Begriffen zu gelangen. Man pflegt daher diesen Gegensatz auch als den der deduzierenden und induzierenden Wissenschaft auszudrücken. Die abstrakte Wissenschaft ist äußerlich dadurch gekennzeichnet, daß sie die konkreten Tatsachen nicht in erster Linie berücksichtigt. Sie geht von einem Begriffe aus, sucht ihn zu definieren, und mit anderen, den übergeordneten und den untergeordneten Begriffen in Verbindung zu bringen, um so ein System von Begriffen zu erreichen.

Die Eigentümlichkeit der abstrakten Wissenschaft liegt also darin, daß sie sich von vornherein an einen Begriff bindet. Sie untersucht diesen nicht etwa auf seine Brauchbarkeit, auf seine Existenzberechtigung, sondern nimmt ihn als etwas Fertiges, Existierendes, und sucht nach, was für ein Wesen er eigentlich sei.

Sie betrachtet Begriffe als konkrete Dinge und beharrt bei dieser Vorstellung, obgleich es gar nicht faßbar ist, was hier der Dingcharakter bedeuten soll. So wurden das Recht, das Gute, das Böse zu Dingen in der Welt, zu Wesen von mystischer, unklarer, rätselhafter Art. So betrachtete man auch das Schöne als ein Etwas von dinglichem Charakter. Man sah nicht ein, daß es sich bei diesen Begriffen gar nicht um Dinge handelt, sondern um Worte, die wohl etwas bedeuteten, aber durchaus nichts Dingliches.

Diese Richtung der Wissenschaft hängt also mit einer unrichtigen Auffassung der Begriffe zusammen. So galt das Schöne als ein Etwas, das nicht identisch ist mit den schönen Dingen, sondern das auf eine rätselhafte Art in ihnen ist, aber ebenso als Ganzes gleichfalls in anderen Dingen. Über dieses rätselhafte Etwas suchte man nun Aufklärung durch Betrachtung der einzelnen schönen Dinge. In diesen forschte man nach, um irgend eine besondere Eigentümlichkeit an ihnen zu entdecken, in der Voraussetzung, dadurch auch über das geheimnisvolle Ding selbst, das Schöne, einen Aufschluß zu erhalten.

Die abstrakte Ästhetik zeigt alle diejenigen Nachteile, die der abstrakten Wissenschaft überhaupt eigen sind. Sie suchte

rasch ein Gebäude von Begriffen herzustellen, ohne vorher das Fundament der Tatsachen belegt zu haben.

Ganz anders verfährt die empirische Wissenschaft, ganz anders verfuhr auch die empirische Ästhetik. Man darf nun freilich nicht glauben, daß in der abstrakten Ästhetik gar keine Tatsache niedergelegt worden sei. Tatsachen drängen sich von selbst auf, und zwingen den Menschen, sie in der Wissenschaft zu beachten. Jedem scheinbar noch so abstrakten Satze liegt eine, wenn auch oft mißverstandene Erfahrung zu Grunde. Eine Wissenschaft ohne wirkliche oder vermeintliche Erfahrung hat es nie gegeben.

Nichtsdestoweniger zeichnet sich die empirische Wissenschaft dadurch aus, daß sie rasch auf Tatsachen reagiert, daß sie dieselben systematisch sucht und wissenschaftlich verwertet.

Hiermit ist jedoch der Unterschied der beiden wissenschaftlichen Epochen nicht erschöpft, sondern es kommt als viel wichtigerer Unterschied die verschiedene Problemstellung hinzu. Dieser Unterschied ist viel bedeutender, als der methodologische. In der ästhetischen Wissenschaft ist mit der Empirie eine ganz neue Problemstellung gekommen, wodurch der Charakter dieser Wissenschaft vollständig verändert wurde. Da verlohnt es sich wohl zu fragen, in welchem Verhältnis die Problemänderung zur empirischen Methode steht. Für dieses Verhältnis gibt es zwei Möglichkeiten, entweder die empirische Methode führte zu neuen Problemen, in diesem Falle würde die Methode das Entscheidende gewesen sein, oder umgekehrt, neue Anschauungen führten zu neuen Problemen, und für diese Probleme erwies sich dann die empirische Methode als das einzige Mittel der Lösung.

Mir scheint das letztere Verhältnis den Tatsachen am ersten zu entsprechen. Die Beobachtung der Natur führte zuerst dahin, nicht das Sein, sondern das Werden, die Veränderung zu betrachten. Dadurch kam man zu der Wahrnehmung, daß die Veränderungen überall gesetzmäßige sind, und nun stellte man sich die Aufgabe, die Gesetze derselben kennen zu lernen.

Die praktischen Resultate dieses Vorgehens ermunterten auf allen Gebieten dazu, das Werden zu beachten, und so kam denn in allen Wissenschaften eine neue Betrachtungsweise auf, die genetische.

Seitdem man das Werden beachetet, wurde man naturgemäß zur Beachtung von Tatsachen gedrängt. Denn die Begriffe als Stabiles boten zum Sammeln von Tatsachen keinen Anlaß. Um Begriffe im Sinne der abstrakten Wissenschaft aufzustellen, brauchte man bloß in sich hervorzusuchen, was als wesentliche Merkmale eines Begriffes in unserem Geiste vorhanden war, man brauchte, um diese Merkmale festzuhalten und sich immer zu vergegenwärtigen, dann außerdem bloß noch eine Definition zu finden. Aber um die Gesetze des Werdens zu finden, war man auf fortgesetzte Beobachtungen angewiesen. Gesetze mußten gefunden werden, man fand sie nicht nach Art der abstrakten Begriffe fertig in sich vor. Sie waren nicht wie diese durch die Sprache oder die wissenschaftliche Tradition uns überliefert worden, sondern es bedurfte einer ernsten Arbeit, sie zu entdecken.

So kann man denn sagen, daß die genetische Betrachtungsweise zur Empirie hindrängt. Diese ist nicht mit einem Male plötzlich in der Geschichte entstanden. Es erschien mir von Bedeutung, dieses Verhältnis hier bei dem Gegensatz von abstrakter und empirischer Ästhetik hervorzuheben, zumal das hier Gesagte nicht bloß für die Ästhetik, sondern für alle Wissenschaften von allgemeiner Gültigkeit ist.

Während die alte Ästhetik in ihrem Grundproblem der Metaphysik angehörte, ist die neue als Teil der Psychologie anzusehen. Zwar wird sie aus historischen Gründen nicht der Psychologie zugezählt, aber ihr Problem kennzeichnet sich als psychologisches.

Die neue Ästhetik ging von der Tatsache aus, daß viele Dinge dem Menschen ein besonderes Gefallen erwecken. Das Letztere ist ein psychisches Faktum, das bei Betrachtung vieler Dinge kommt, bei anderen dagegen nicht kommt. Da es ein psychisches Faktum ist, so kommen dieselben Fragen in Betracht, die auch sonst bei psychischen Fakten auftauchen.

Wenn eine Farbe, ein Ton in unserer Psyche auftritt, so fragt die Psychologie, unter welchen Umständen kommt die Farbenempfindung rot oder blau zu stande. Man sucht die Bedingungen für dieses Geschehen. Dementsprechend sucht nun die neue Ästhetik nach den Bedingungen, unter welchen das Gefühl „schön", das Schöngefühl zu stande kommt.

Die Frage nach dem Wesen des Schönen, welche die abstrakte Ästhetik beschäftigt hatte, kam also nicht mehr in Betracht. Auf diese Frage hatte man ja eine, wenn auch sehr allgemeine Antwort. Man sagte, schön ist ein Charakter, den wir gewissen Dingen geben. Eine andere Frage war es, die sich jetzt in den Vordergrund drängte, nämlich die Frage, unter welchen Bedingungen geben wir den Dingen den Charakter „schön"?

Dass diese Bedingungen empirisch gefunden werden mußten, darüber war man sich einig. Nur der Weg, auf dem man dahin gelangen wollte, war bei den einzelnen empirischen Ästhetikern verschieden.

In Anbetracht ihres psychologischen Problems kann man die neue Ästhetik auch als psychologische bezeichnen. Man kann ihr auch den Namen der anthropologischen Ästhetik geben. Denn darin ist gleichfalls ein bedeutender Unterschied zur alten Ästhetik ausgedrückt. Die letztere brachte den Begriff des Schönen niemals mit dem Menschen in Beziehung, während die heutige in erster Linie diese Beziehung im Auge hat.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß in der Ästhetik die abstrakte Methode viel länger herrschte, als in anderen Wissenschaften. Der Grund liegt darin, daß die Schwierigkeiten für die empirische Betrachtungsweise hier viel größere waren. Während in den meisten anderen Wissenschaften wenigstens die Probleme sich leicht herausstellten, mußten hier erst eine Reihe von Tatsachen gefunden werden, um überhaupt eine richtige Problemstellung zu ermöglichen.

Heute ist es ja freilich eine einfach erscheinende Wahrheit, daß das Schöne dadurch schön ist, daß der Mensch es als solches empfindet, ebenso wie ein Gegenstand dadurch

blau ist, daß der Mensch die Sinneswahrnehmung blau erhält. Aber so einfach diese Wahrheiten erscheinen, so bedurfte es doch langer Jahrhunderte erkenntnistheoretischer Entwickelung, bis sie erkannt und in ihren Konsequenzen dem Menschen voll zum Bewußtsein gekommen waren. Bei der Betrachtung dieser Wissenschaft drängt sich uns mehr als bei irgend einer anderen der Gedanke von der großen Tragweite der Erkenntnistheorie auf. Denn die neuen Auffassungen in dieser Wissenschaft machten erst die neue Auffassung der Ästhetik möglich. Auch bei vielen anderen Wissenschaften war die Entwickelung der Erkenntnistheorie erst die Voraussetzung für das Zustandekommen einer empirischen Behandlung derselben.

Die Ästhetik gehört zu denjenigen Wissenschaften, die sich mit den menschlichen Wertungen beschäftigen. Den Wertwissenschaften gegenüber stehen die sämtlichen anderen Wissenschaften, die bloß das Tatsächliche betreffen, ohne Rücksicht auf den wertenden Menschen, z. B. die Naturwissenschaft, die Mathematik, die Geschichtswissenschaft.

Das ästhetische Problem geht dahin, die Bedingungen für die Entstehung der Schöngefühle zu suchen, die Bedingungen für das ästhetische Gefallen. Um diese zu finden, betrachtete der psychologische Ästhetiker die ihm gefallenden Dinge, und suchte an ihnen das ihnen Eigentümliche heraus. Darin bestand der einzige Weg zur Lösung seiner Aufgabe. Denn das den schönen Dingen Eigentümliche kann zugleich als dasjenige angesehen werden, wodurch sie unser Gefallen erregen. Ähnlich verfährt ja auch die Naturwissenschaft, wenn sie die Bedingungen für ein neues Gesetz sucht. Auch sie untersucht, wodurch sich ein Geschehen von einem anderen Geschehen unterscheidet und sieht in dem Unterscheidenden die Bedingungen für die Unterschiede des Geschehens.

Eine gewisse Vorarbeit für diese Tätigkeit fand der psychologische Ästhetiker auch bereits in der abstrakten Ästhetik geleistet. Denn auch diese hatte ja das den schönen Dingen Eigentümliche gesucht, und die von ihr geleistete Vorarbeit war, obschon nicht den Anforderungen der empirischen

Wissenschaft entsprechend, keineswegs wertlos; sie ersparte der neuen Ästhetik einen großen Teil ihrer Arbeit.

Es darf jedoch dabei nicht übersehen werden, daß der abstrakte Ästhetiker diese Untersuchung zu einem anderen Endzweck unternommen hatte. Er hatte, wie wir gesehen, geglaubt, auf diese Weise die Eigenschaften eines imaginären Dinges zu finden, während die neue Ästhetik nur die Bedingungen für ein psychologisches Gesetz finden wollte. So war denn der Weg der Arbeit teilweise der gleiche, obschon der Endzweck ein ganz verschiedener war.

Die Vergangenheit der ästhetischen Wissenschaft wirkt auch heute noch nach. Man ist so lange daran gewöhnt gewesen, das Schöne als ein Etwas aufzufassen, daß auch heute noch manchmal, wenn auch versteckt, diese Vorstellung durchscheint.

Gleichwohl ist kein Grund vorhanden, die alten Termini Schön, Schönheit, das Schöne aufzugeben, sondern es ist nur erforderlich, sich der veränderten Bedeutung derselben bewußt zu sein. Die Beibehaltung der alten Termini hat freilich den Nachteil, daß mit ihnen sich immer wieder der frühere abgetane Vorstellungsinhalt einschleicht, und man daher unnötiger Weise mit den diesem Inhalt entnommenen Einwänden zu kämpfen hat.

Die Erklärungsprinzipien der empirischen Ästhetik.

Die Ästhetik hat eine Reihe von Versuchen hinter sich zur Auffindung der Bedingungen für das ästhetische Gefallen.

I.

Eine der am häufigsten wiederkehrenden Behauptungen ist die, die Bedingung des Gefallens sei die Harmonie. (Diese Behauptung war schon durch die alte Ästhetik nahe gelegt worden, denn da war die Harmonie als Eigenschaft des Schönen hervorgehoben worden.)

In dieser Theorie ist eine einfache, aber wichtige Wahrheit enthalten, nämlich die Tatsache, daß ein Kunstwerk nicht

als Ganzes, sondern durch seine Teile wirkt. Der Beschauer wird sich selten bewußt, daß die Teile in ihm wirksam sind, aber in Wahrheit ist sein Genuß nur durch die einzelnen Teile möglich; nimmt man einen derselben weg, oder verändert man ihn, so hört die ganze Wirkung auf.

Außerdem aber ist noch eine zweite wichtige Wahrheit in jenem Satze enthalten, nämlich die, daß die Teile zueinander passen müssen.

So wichtig diese Tatsachen sind, so lückenhaft ist doch andererseits die obige Theorie. Denn daß die Teile zueinander passen müssen, genügt uns nicht zu wissen. Diese Antwort ist viel zu allgemein für die Lösung der ästhetischen Probleme. Wenn die Teile aufeinander passen müssen, so wollen wir doch in erster Linie wissen, worin die gegenseitige Beziehung besteht, worauf das Zueinanderpassen beruht.

II.

Gewissermaßen eine Fortsetzung in diesem Gedankengang bildet nun eine andere Theorie, die sich gleichfalls als ein Versuch darstellt, die Bedingungen des Schöngefühls zu bestimmen. Diese Theorie lautet: Die einzelnen Teile müssen so beschaffen sein, daß keiner aus dem Ganzen herausfällt, sondern jeder uns zwingt, das Ganze als ein Zusammengehöriges zu betrachten. Das Ganze bildet nicht bloß eine Vielheit von Teilen, sondern zugleich eine Einheit, indem die einzelnen Teile so eng zueinander gehören, daß sie nicht auseinandergerissen werden können.

Während die Theorie von der Harmonie nur sagte, daß Teile zueinander passen müssen, sagt also diese Lehre, daß der Eindruck der Zusammengehörigkeit derselben zu erreichen sei. Teile passen zueinander, wenn dieser Eindruck gewonnen wird.

Auch dieser Theorie liegt eine bedeutsame Wahrheit zu Grunde. Denn wenn wir ein Kunstwerk sehen, so genießen wir nicht ein Stück, und dann wieder ein anderes Stück, sondern wir fassen in der Tat das Ganze synthetisch zusammen.

Die Theorie von der Einheit in der Vielheit hätte uns nun aber auch zeigen müssen, wann und wodurch die Bedingung der Einheit erreicht wird, wie die Teile beschaffen sein müßten, um als Einheit zusammengefaßt werden zu können. Da sie jedoch darüber nichts enthält, ist sie ebenso lückenhaft wie die erste. Sie ist viel zu allgemein, um auch nur annähernd als Lösung des ästhetischen Problems betrachtet werden zu können.

III.

Eine dritte Theorie sieht die Bedingung des Schönen in dem Wesentlichen. Ein Kunstwerk, heißt es, wirkt nur dadurch schön, daß es das Wesentliche enthält, das Unwesentliche fortläßt. Diese Theorie ist unabhängig von den beiden vorhergehenden entstanden, sie läßt sich jedoch inhaltlich mit denselben in einen Zusammenhang bringen, denn sie ergänzt die obigen Theorien. Sie versucht anzugeben, wodurch die Einheit erreicht wird, bezw. wodurch der Eindruck der Harmonie entsteht. Gegen diese Theorie lassen sich jedoch eine Reihe von Argumenten geltend machen. Wenn sie richtig wäre, dann wäre nicht einzusehen, warum uns die Natur Gefallen erregen kann. Denn in der Natur ist doch keine ordnende Hand tätig, die uns das Unwesentliche verbirgt, und das Wesentliche hervorhebt. Jedenfalls also kann hier kein allgemeines Prinzip vorliegen, da das Gefallen an der Natur noch ein anderes erfordern würde.

Dazu kommt jedoch, dass der Sinn dieser ästhetischen Forderung durchaus unklar ist. Denn was das Wesentliche eines Dinges sei, kann sehr zweifelhaft sein. Einen und denselben Berg findet man in den verschiedensten Auffassungen gemalt. Es lassen sich bei ihm ganz verschiedene Dinge hervorheben. Man kann seine Breite betonen, sein Anschließen an die Ebene, seine seitliche Zerklüftung, sein Hinaufragen in eine hohe Atmosphäre und dergleichen mehr. Nicht minder kann man bei einem Porträt die verschiedensten Seiten hervorheben. Taine, der diese Theorie vertritt, sucht

an einer Reihe von Dingen zu zeigen, worin das ihnen Wesentliche besteht. Unter anderem sagt er vom Löwen, er sei das große, fleischfressende Raubtier, an ihm sei wesentlich das große Maul über dem starken Knochengerüst. Wenn man aber näher zusieht, ist diese Behauptung durchaus nicht zutreffend, denn an dem Löwen kann noch manches andere wesentlich erscheinen, und es kann dabei gerade die Raubtiernatur als unwesentlich in den Hintergrund treten. Ein moderner Maler hat z. B. zwei Löwen dargestellt als das durch die Kultur verdrängte, gehetzte, ängstlich gewordene Wild. Sie stehen da auflauschend und zur Flucht bereit mit einer mitleiderregenden Traurigkeit und Heimatlosigkeit. An dem Löwen kann man auch ganz andere Dinge noch betonen, z. B. seinen beherrschenden Stolz, seine Gewandtheit, seine scharfen Sinne, ja sogar bloß sein Kolorit, oder die Art, wie sich bei ihm die Mähne verteilt.

Nur bei den Gebrauchsgegenständen kommt es vor, daß über das, was ihnen wesentlich sei, keine Meinungsverschiedenheit existiert, z. B. bei den Waffen, Trinkgefäßen, Gebäuden. Das Wesentliche aller Gebrauchsgegenstände ist deren Gebrauchsfähigkeit. Eine sehr kunstvoll gearbeitete Waffe kann in der Tat unser Mißfallen erregen, wenn sie zum Gebrauch ungeeignet erscheint. Ebenso ein Gebäude, wenn es zum Wohnen, ein Stuhl, wenn er zum Sitzen ungeeignet ist.

Aber soll man deshalb den Ästhetikern recht geben, die das Wesentliche als eine Bedingung des Schönen ansehen? Ganz gewiß nicht, da doch bei vielen Dingen, die nicht zum Gebrauch bestimmt sind, über das, was ihnen wesentlich ist, die allerverschiedensten Auffassungen möglich sind.

Auch dieser Theorie liegt jedoch eine Wahrheit zu Grunde. Diese besteht in folgendem. Wenn der Künstler Dinge der Wirklichkeit darstellt, so gibt er sie nicht genau wieder, wie er sie sieht, sondern mit einer gewissen Auswahl. Er ist sich bewußt, daß manches, was er in der Natur sieht, im Bilde stören würde. Er läßt es also fort, oder behandelt es diskret, während er anderes viel schärfer betont, als es in der Wirklichkeit hervortritt. Das von ihm Betonte nennt er

das Wesentliche, weil es für seine Auffassung an dem Gegenstande wesentlich ist. Irrtümlich hat man nun angenommen, das vom Künstler so hervorgehobene Wesentliche sei dem Dinge für alle Zeiten wesentlich, es sei sozusagen der Extrakt des Dinges, und übersah, daß es nur für den Künstler und seine künstlerische Absicht wesentlich war.

Außer den Gebrauchsgegenständen gibt es gar keine Seite einer Sache, die man ein für allemal als das Wesentliche derselben ansehen könnte. Denn wesentlich ist ein Wertbegriff, er steht im Gegensatz zum Nebensächlichen. Wesentlich ist das für eine Absicht, für einen Endzweck Notwendige.

IV.

Es wurde behauptet, die Teile müßten, um eine schöne Wirkung hervorzubringen, eine symmetrische Anordnung haben. Diese Theorie bildet inhaltlich wiederum eine Fortsetzung der vorher genannten, denn sie enthält gleichfalls einen Versuch, zu bestimmen, wodurch das Zusammenpassen der Teile erreicht wird. Sie bildet somit eine Ergänzung der Theorie von der Harmonie und der Einheit. Offenbar liegen diesem Prinzip gewisse Tatsachen zu Grunde. In der Architektur und im Kunstgewerbe kommt recht häufig die Symmetrie vor und zuweilen auch in der Malerei und in der Plastik.

Aber eine naheliegende Kritik muß gleichwohl die Haltlosigkeit dieser Theorie dartun, denn von Symmetrie kann in den meisten Werken der bildenden Kunst gar keine Rede sein. Z. B. Landschaften von Teniers oder Ruisdael zeigen eine Anordnung, die mit Symmetrie gar nichts zu tun hat. Selbst Gebäude und kunstgewerbliche Gegenstände zeigen vielfach überhaupt keine Symmetrie, und zuweilen zeigen sie eine solche nur auf einer Seite, während die anderen Seiten eine ganz andere Anordnung haben.

Allmählich begann man denn auch die Haltlosigkeit dieser Theorie einzusehen und suchte sie deshalb durch eine verwandte Theorie zu ersetzen. Man sagte, die Teile der einen Seite brauchen zwar nicht identisch mit denen der anderen

zu sein, aber sie müssen von gleichem Gewicht sein. Manche Gemälde schienen für diese Theorie zu sprechen. Auf der Sixtina z. B. bieten die beiden Seiten annähernd gleiche Raumfülle und Farbenkraft, und könnten somit als von gleichem Gewichte angesehen werden, aber bei der weitaus größten Zahl der Bilder trifft auch dieses nicht einmal zu, und es erweist sich bei ihnen unmöglich, ein gleiches Gewicht der Seiten in diesem Sinne zu konstruieren.

Man suchte daher noch einen anderen Ausweg in den dieser Gleichgewichtstheorie entgegenstehenden Schwierigkeiten, indem man anfing, den Begriff Gleichgewicht anders zu bestimmen. Er wurde unter anderem dahin ausgelegt, daß beiden Teilen die gleiche Bedeutung zukommen müßte, so daß sie das gleiche Interesse in Anspruch nehmen. Aber auch diese Deutung macht den Eindruck eines Notbehelfs und hält vor den Tatsachen nicht stand.

Die Theorie von der Symmetrie und die ihr verwandte Theorie vom Gleichgewicht verdanken ihre Entstehung nur einem bestimmten Zeitgeschmack. Von Gewicht kann nur dann gesprochen werden, wenn es sich um Schwere, d. h. um eine abwärtsgehende Bewegungstendenz handelt. Gleichgewicht der Teile kann also nur von solchen Kunstwerken in Betracht kommen, die eine abwärtsgehende Tendenz haben, und in der Tat, wenn wir die Kunstgeschichte betrachten, so findet sich, daß Symmetrie und Gleichgewicht auch nur bei solchen Kunstwerken vorkommen. Wir haben es hier also nicht mit einem allgemeinen ästhetischen Prinzip zu tun, denn auf Kunstwerke mit vorwiegender Hochtendenz oder mit seitlicher Tendenz hat dasselbe gar keine Anwendung.

V.

Es gibt Ästhetiker, die ganz einseitig die Wiedergabe der Wirklichkeit als einzige oder Hauptbedingung des Schönen ansehen. Diese Theorie verdankt gleichfalls einem Zeitgeschmack ihre Entstehung. Nachdem so lange die klassische und romantische Schule geherrscht hatten, da wirkte es

wahrhaft erfrischend, als realistische Maler und Schriftsteller mit der Tradition brachen und die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit forderten. Daher kam man zu der einseitigen ästhetischen Ansicht, die Wahrheit sei die wesentlichste Bedingung des Schönen.

Diese Theorie, sofern sie einseitig alle anderen Bedingungen ausschließen wollte, bedeutet gegenüber den bisherigen Theorien einen großen Rückschritt. Letztere hatten alle den gemeinsamen Gedanken enthalten, daß die wesentliche Bedingung in den Teilen und ihrer Beziehung zueinander zu suchen sei. Sie waren darauf gerichtet gewesen, hinter das Geheimnis zu kommen, wie Teile zueinander gestellt sein müßten, um schön zu wirken. Sie waren, wenn auch unzureichende, so doch vernünftige Versuche in dieser Richtung gewesen.

Nun kam mit einem Male die Wahrheitstheorie und brach diese ganze Entwickelung schroff ab. Die Teile und ihr Verhältnis zueinander wurden fallen gelassen, und statt dessen die einseitige Behauptung aufgestellt, Bedingung des Schönen sei die Wiedergabe der Wirklichkeit.

Auch dieser Theorie liegen wiederum Wahrheiten zu Grunde. Denn die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ist allerdings eine Forderung, die wir in den darstellenden Künsten und unserer Literatur verlangen. Wenigstens verlangen wir die Übereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit. Unwahrheit mißfällt uns, und ein in seinen Formen noch so sehr vollendetes Bild kann in uns durch darin enthaltene Verstöße gegen die Wahrheit starke Unlustgefühle erregen. Wahrheit ist also von ästhetischer Bedeutung, aber es ist eine Übertreibung, in ihr die wesentliche oder gar die einzige Bedingung des Schönen zu sehen. Denn Bilder, die vollendet wahr sind, können zugleich sehr unschön sein. Wenn das Sehen der Wirklichkeit von so großem ästhetischem Werte wäre, dann bedürfte man ja überhaupt keiner Kunst, da die Natur als vollendete Wirklichkeit ein von der Kunst unerreichbares Wohlgefallen erwecken müßte.

Wahrheit hat mehr negative als positive Bedeutung für uns. Unser Mißfallen wird erregt, wenn sie fehlt, aber wenn sie da ist, erweckt sie nicht notwendig unser Gefallen. Die Wahrheit fällt uns bei Kunstwerken nur deshalb so auf, weil sie in der Kunst nicht immer zu finden ist. Wir werden später das Prinzip der Wahrheit auf ein allgemeineres Prinzip zurückzuführen suchen.

Außer diesen Theorien sind noch andere in der empirischen Ästhetik aufgetaucht, die jedoch hier einstweilen unberücksichtigt bleiben sollen.

Es war in dieser Einleitung nicht beabsichtigt, einen vollständigen historischen Überblick zu geben, sondern nur soviel das Geschichtliche zu berühren, als uns erforderlich erschien, um diese Arbeit in die bisherige Ästhetik einzureihen, bezw. zu derselben in Gegensatz zu stellen. Es erscheint dabei weniger wichtig, die Vergangenheit auf allen ihren kleinen Unterschieden zu begleiten, als vielmehr sie kurz zu charakterisieren.

Es hat in der Ästhetik auch Anschauungen über Bedingung des Schönen gegeben, die weniger in der Wissenschaft als vielmehr in der Meinung der Künstler und Kritiker aufgetaucht sind und die nur einem persönlichen oder Zeitgeschmack ihren Ursprung verdanken. „Feinheit", „Kraft", „Monumentalität", „Charakter" sind Schlagwörter, die ästhetische, allgemeine Forderungen ausdrücken sollten, die jedoch in der eigentlichen wissenschaftlichen Ästhetik keine Anerkennung gefunden haben.

Auf gewisse noch nicht erwähnte Bedingungen, die in den Theorien der letzten Jahrzehnte zum Ausdruck kamen, werden wir im Laufe dieser Abhandlung zu sprechen kommen.

Fehlen eines einheitlichen Erklärungsprinzipes.

Das Unbefriedigende der bisherigen ästhetischen Bedingungen hat bereits Gustav Theodor Fechner in seiner „Vorschule der Ästhetik" hervorgehoben. In Ermangelung anderer Bedingungen für das Schöne suchte er folgenden Ausweg.

Er sagte, um das Schöngefühl zu bringen, sei nicht bloß die eine oder die andere dieser Bedingungen erforderlich, sondern alle müßten zusammen eintreten, alle müßten gleichzeitig wirken.

Ein Übelstand ist ihm bei dieser Annahme nicht entgangen; er betont, daß diese Bedingungen eigentliche lose nebeneinander stehen, daß sie daher unserem Erklärungsbedürfnis keineswegs genügen. Der menschliche Geist neigt zu möglichster Vereinfachung der Erklärungen, er sträubt sich energisch gegen eine Vielheit von Erklärungsprinzipien.

Aus diesem Bedürfnis heraus sind wiederholt Versuche gemacht worden, die Zahl der ästhetischen Prinzipien zu vermindern, und zwar dadurch zu vermindern, daß man das eine oder andere der genannten als das einzige darstellte und die anderen als bloße Anwendungsformen desselben ansah. Alle diese Versuche sind mißlungen, aber das Bestreben zu neuen derartigen Versuchen ist geblieben und mußte bleiben, denn der Mensch verlangt auf allen Gebieten nach einheitlichen Erklärungen. Fechner sagte, für die Ästhetik als Wissenschaft sei es wichtig, ein ganz allgemeines Gesetz zu haben, das als Basis aller Detailgesetze dienen könne. Da ein solches Gesetz fehlt, so bezeichnet er den Zustand der Ästhetik als unerträglich. Man bedürfe dringend einer einheitlichen Erklärung. Aber er selbst sei außer stande, eine solche zu geben. Eine spätere Zeit werde dieselbe vielleicht bringen, daher wolle er sich einstweilen begnügen, die bisherigen Prinzipien aufzuzählen und kritisch zu würdigen.

Er ist also der Ansicht, daß es sich für die zukünftige Ästhetik darum handelt, die bisherigen Erklärungsprinzipien zu vereinheitlichen, daß keine der bisherigen Prinzipien das Schöngefühl allein bringen könne, daß aber in ihrer Vereinigung stets das Schöngefühl zu stande kommt.

Die eigentliche Aufgabe der Ästhetik.

Die Aufgabe der Ästhetik besteht darin, Bedingungen der Schöngefühle zu suchen. Um diese Aufgabe zu erfassen,

wollen wir hier eine allgemeine Betrachtung über Bedingungen voranschicken.

Von Bedingungen spricht man nur bei einem Geschehen, d. h. bei Vorkommen von Veränderungen. Tatsächliches, Konstantes, Unverändertes hat keine Bedingungen. Z. B. ein Berg als fertig vor uns Liegendes hat keine Bedingungen. Der Berg hat Eigenschaften, Merkmale, gewisse Formen, Risse und Furchen, Bewaldung oder nacktes Gestein, er hat eine gewisse Höhe und dergl. mehr, aber das alles nennt man nicht Bedingung desselben, weil es sich hier nicht um ein Geschehen handelt. Anders ist es dagegen, wenn wir den Berg nicht als ein Konstantes, sondern als ein Gewordenes denken, z. B. wenn er uns an seine Entstehung erinnert, an die Entstehung seiner Form. So betrachtet ihn der Geologe und fragt dann freilich auch nach den Bedingungen seines Werdens.

Was sind nun aber Bedingungen? Nicht alles, was bei einem Vorgang irgendwie vorhanden war, betrachten wir als Bedingung desselben, z. B. wenn bei der vulkanischen Entstehung eines Berges, Bäume in der Nähe standen, wenn ein Vogel darüber wegflog, wenn es donnerte und blitzte, so sind diese zufälligen gleichzeitigen Ereignisse nicht Bedingungen. Bedingung war beispielsweise die Beschaffenheit des Gesteins und die Stärke und Richtung der vulkanischen Kraft, Bedingungen waren auch die im Laufe der Jahrhunderte wirkenden atmosphärischen Einflüsse. Bedingung ist also dasjenige, was gesetzmäßig eine Wirkung, ein Bedingtes hervorruft. Die Natur ist so regelrecht in ihrem Verlauf, daß stets dieselben Bedingungen dieselbe Wirkung haben, daher wir im stande sind, das gesetzmäßige Verhältnis von Bedingungen und Bedingtem festzustellen, und so der Natur die Gesetze ihres Verhaltens abzusehen.

Wenn es sich nun für uns darum handelt, Bedingungen der Schöngefühle aufzusuchen, so geht unser Bemühen dahin, das zu finden, was zur Entstehung der Schöngefühle notwendig ist.

In welcher Richtung sind nun diese zu suchen? So oft es sich darum handelt, Bedingungen zu finden, besteht das natürliche Verfahren darin, den Verlauf von Geschehnissen genau zu betrachten, um so alle Momente vor Augen zu haben, die als Bedingung für dieses Geschehen in Betracht kommen könnten, und diejenigen Momente herauszuheben, die sich bei näherer Prüfung wirklich als Bedingungen erweisen. Die meisten Schöngefühle entstehen nun in der Weise, daß ein äußerer Reiz zunächst unsere Sinnesorgane affiziert, die hier entstandene Erregung wird dann auf die zum Gehirn gehenden Leitungsbahnen übertragen, darauf findet eine Erregung im Gehirn, oder, um einen allgemeineren Ausdruck zu gebrauchen, im Zentralorgan statt, und mit diesem tritt das Schöngefühl ein. Daß der Hergang ein solcher ist, läßt sich von der allgemeinen Natur der Schöngefühle ableiten, denn dieselben gehören zu unseren psychischen Erlebnissen, haben daher dieselben Merkmale und beruhen auf denselben Vorgängen wie diese.

Demnach unterscheiden wir beim Zustandekommen der Schöngefühle folgende Momente:

1) Ein äußeres Objekt.
2) Die Erregung unserer Sinnesorgane.
3) Die Erregung der Leitungsbahnen.
4) Die Erregung des Zentralorgans.

In allen oder in einzelnen dieser Momente müssen die Bedingungen für das Schöngefühl zu suchen sein.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich nun, daß Schöngefühle auch ohne die drei ersten Momente vorkommen können. Es genügt nämlich die bloße Vorstellung eines Objektes. Demnach bleibt als notwendigste Bedingung nur das letzte der obigen Momente übrig, die Erregung in unserem Zentralorgan. Diese Annahme deckt sich auch mit den Erfahrungen, die wir bei anderen psychischen Vorgängen beobachten können. Z. B. alle Sinneswahrnehmungen, wie Geruchs-, Geschmacks-, Tast- und Farbenempfindungen entstehen gewöhnlich durch äußere Reize, sie können aber ausnahmsweise auch ohne solche entstehen, nämlich durch krankhafte Erregungen

in unserem Zentralorgan, wie sie bei den sogenannten Hallucinationen vorkommen.

Die Bedingungen für die Schöngefühle sind also in letzter Linie in der Erregung des Zentralorgans zu suchen. Mit diesem Satze haben wir eigentlich bereits eine Antwort auf das ästhetische Problem, freilich eine für die Zwecke der Wissenschaft völlig ungenügende, weil viel zu allgemeine, da sie nicht bloß auf die Schöngefühle, sondern in gleicher Weise auf alle anderen Bewußtseinserscheinungen paßt. Sie würde also gar nicht geeignet sein, die vielen in Bezug auf das Schöne auftauchenden Einzelprobleme zu erklären.

Diese allgemeine Antwort ist nur insofern für uns wichtig, als wir dadurch erfahren, in welcher Richtung die Bedingungen der Schöngefühle zu suchen sind.

Die Erregungen des Zentralorgans, welche die Schöngefühle zur Folge haben, müssen von besonderer Art sein. Sie können nicht dieselben sein, wie diejenigen Erregungen, die andere psychische Vorgänge zur Folge haben. Unsere Aufgabe besteht also darin, die Art der Erregungen in unserem Organismus kennen zu lernen.

Wie wird es uns nun ermöglicht, näheres über diese Erregungen zu erfahren? Einzig und allein der Bewußtseinsinhalt Schön ist uns bekannt; es wäre nun denkbar, daß dieser mit der Art jener Erregungen Ähnlichkeiten aufweist, es wäre denkbar, daß man durch Analyse der Schöngefühle auf die Art des physiologischen Vorganges Rückschlüsse machen könnte. In anderen Gebieten der Psychologie ist man diesen Weg gegangen. Man hat vom Psychischen auf Vorgänge im Organismus geschlossen, z. B. im Gebiete der Associationspsychologie.

Denselben Weg zu gehen, ist uns jedoch in der Ästhetik unmöglich, da sich der Bewußtseinsinhalt Schön, zunächst wenigstens, jeder Analyse entzieht. Schöngefühle sind etwas, das wir zunächst nicht in seine Bestandteile zerlegen können. Gewiß, es sind Lustgefühle, und zwar Lustgefühle besonderer Art. Wir unterscheiden sie recht deutlich von den anderen Lustgefühlen, aber wir wissen von ihnen nicht genug, um

durch sie Aufklärungen zu erlangen über etwaige objektive Bedingungen.

Über die Art der Affektion müssen wir also auf andere Weise Aufschluß zu erlangen suchen. Da kommt uns nun der Umstand zu statten, daß die Wahrnehmung eines Objektes in den weitaus meisten Fällen dem Schöngefühl vorangeht. Sie geht ihnen so oft voran, daß man die Objekte, wenn auch nicht als unmittelbare, so doch als mittelbare Bedingungen der Schöngefühle ansehen kann. Daß wir sie so betrachten können, hat für uns einen großen Vorteil. Denn Objekte lassen sich analysieren und dadurch wird es uns leichter ermöglicht, dasjenige festzustellen, was bei ihnen die Schöngefühle veranlaßt. An Objekten läßt sich auch experimentieren. Man kann sie beliebig verändern, kann sie in ihren ästhetischen Wirkungen vergleichen, um so das ästhetisch Wichtigste an ihnen zu entdecken. Von dieser Erkenntnis aus kann man dann Schlüsse ziehen auf die von uns gesuchte Affektion unseres Organismus.

In der Tat haben alle Ästhetiker vorerst die schönen Gegenstände untersucht, um an ihnen die Bedingungen des Schönen zu erfahren. Dabei haben sie freilich übersehen, daß die Untersuchung der Objekte nicht der Hauptzweck ist, sondern nur ein Mittel, um den Hauptzweck zu erreichen.

Wir werden also zunächst ebenso wie die früheren Ästhetiker das an den Objekten ästhetisch Bedeutsame zu finden suchen, sodann aber die unmittelbaren Bedingungen suchen, welche das Schöngefühl direkt zur Folge haben. Diese Aufgabe unterscheidet unsere Arbeit von den meisten Theorien der früheren Ästhetik. Der alten abstrakten Ästhetik war ein Bedürfnis nach einem allgemeinen psychologischen Gesetz ganz fremd, und doch hätte auch ihr das Bedürfnis nach einer psychologischen Begründung kommen müssen. Denn wenn auch nach ihrer Meinung das Schöne da draußen an und für sich existiert, so hätte doch erklärt werden müssen, wie es kommt, daß wir Menschen dasselbe erfassen. Es muß doch in irgend einer Weise zu unserer Erkenntnis kommen und unsere Schöngefühle wachrufen. Aber diese Wirkung auf uns

erschien den alten Ästhetikern selbstverständlich. Sie machten sich über diesen Vorgang weiter keine Gedanken, bedurften also auch keiner psychologischen Gesetze zur Begründung. Aber auch in der empirischen Ästhetik ist diese Auffassung des ästhetischen Problems nicht allgemein vorhanden. Sie begnügte sich damit, die Beziehungen zwischen Objekten und Schöngefühlen zu suchen. Was sie da suchte, kann freilich auch als psychologisches Gesetz angesehen werden, aber es ist ein psychologisches Gesetz von anderer Art als das von uns gesuchte.

Es sei hier hervorgehoben, daß man drei Arten psychologischer Gesetze unterscheiden kann.

1) Solche, die die gesetzmäßige Beziehung zwischen den Objekten und den psychischen Vorgängen behandeln.
2) Solche, welche die Beziehung zwischen psychischen Vorgängen zu anderen psychischen Vorgängen enthalten.
3) Endlich solche, die die Beziehung zwischen physiologischen und psychischen Vorgängen enthalten.

Sofern es sich um gesetzmäßige Beziehungen im allgemeinen handelt, kann man alle drei Arten als psychologische Gesetze bezeichnen, jedoch betrachten wir die Gesetze der dritten Art als diejenigen, die den Anforderungen der Wissenschaft am meisten entsprechen. Denn die Bedingungen, die in diesen enthalten sind, sind die nach unserer Kenntnis letzten und unmittelbarsten.

Seitdem man weiß, wie wichtig die Beziehung zwischen den physiologischen und psychischen Vorgängen ist, eine wie enge kausale Beziehung zwischen ihnen herrscht, geht das Bestreben der Wissenschaft nur darauf, in letzter Linie solche Gesetze zu suchen, die Gesetze der beiden anderen Arten dagegen als uneigentliche Gesetze anzusehen, die ihre Prüfung und ihren Wert erst dann erhalten, wenn sie durch Gesetze der dritten Art gestützt sind.

Die frühere Wissenschaft begnügte sich stets mit Gesetzen der beiden ersten Arten, daher derselben eine Begründung im heutigen Sinne fehlt. Sie kannte nicht die Bedeutung der

kausalen Beziehung zwischen einem organischen und psychischen Vorgang, und suchte darum auch nicht die Gesetze dieser Beziehung.

Die Gesetze der verschiedenen Typen bilden nicht zueinander einen Widerspruch oder auch nur einen Gegensatz, sie sind nur an Umfang ihrer Gültigkeit und darum an wissenschaftlichem Wert verschieden. Die des dritten Typus sind allgemeinere Formen dessen, was auch in Gesetzen der beiden anderen Typen enthalten sein kann.

Die Bewegung als ästhestisches Prinzip.

Wir haben Aufschluß zu suchen über dasjenige, was in unserem Organismus eine Bewegung erregen könnte, und suchen dieses dadurch zu ergründen, daß wir das in den Objekten Wirksame heraussuchen. Worin besteht nun das, wodurch diese auf unseren Organismus wirken?

Eine analoge Frage ist schon in der Psychologie der Sinneswahrnehmungen aufgetaucht. Auch bei diesen handelte es sich darum, das in den Objekten Wirksame zu suchen. Man kam hier zu der Lösung, daß die Objekte selbst Bewegungen verursachen und durch diese auch in unserem Organismus eine entsprechende Bewegung veranlassen, wodurch dann die Empfindungen rot, blau u. s. w. zu stande kommen. Dieser Gedanke erwies sich als fruchtbar und als übereinstimmend mit dem allgemeinen Gesetz der Erhaltung der Energie.

Wenn nun hier die äußere Bewegung sich als Erklärungsprinzip nutzbar erwies, dann liegt es nahe, andere psychische Vorgänge gleichfalls auf äußere Bewegungen zurückzuführen, und so wollen wir denn auch die Möglichkeit ins Auge fassen, daß Schöngefühle von den Bewegungen in den Objekten bedingt sind.

Für diese Annahme scheint sofort ein Umstand zu sprechen. Wenn der Mensch anderen seine Schöngefühle mitteilen will, wenn er etwas ob seiner Schönheit preisen will, dann ist es immer nur die Bewegung, die er an den Dingen hervorhebt.

Vom Bächlein lobt man das schnelle Dahinfließen, das unruhige behende Huschen, das mutwillige Springen über Stein und Geröll. Man lobt den Strom, wie er in breiten mächtigen Wassern ruhig daherzieht, in selbstsicherer, majestätischer Weise, sein breites Bett ausfüllend, ein lebendes, belebendes Element in der Natur; man lobt das Meer, wenn es Welle auf Welle in ewig unruhigem Wogendrang an die Küste wirft, wenn es sich hebt und senkt und in unzähligen kleinen Wassern dann wieder zum Meer zurückeilt. Man lobt den Wald, wenn die Baumwipfel vom Winde bewegt hin und her schwanken, wenn es durch die Blätter wogt in ernster, erhabener Weise. Man freut sich an den Tieren, ob ihrer Weise sich zu bewegen, freut sich an den hundertfältigen, verschiedenen Arten der Lebewesen. Das gutmütige Behagen der großen Hunde, das Hurtige, Eifrige, Aufmerksame der Kleinen, die zierliche Bewegung der Mäuse, der Eichhörnchen, der Kätzchen, das plumpe Trotten der Elefanten, das Schnelle der Hirsche, das Neugierighastende der Ziegen, das Breite, kraftvoll Stolze der Raubtiere, das alles sind für uns Bewegungen von größtem Reiz. Und auch an den Menschen selbst ist uns immer wieder das uns stets Neuanziehende die Art und Weise ihrer Bewegungen.

Man könnte einwenden, warum sollten gerade Bewegungen so besonders auf uns wirken, warum sollten wir sie gerade beachten? Dieser Einwand ließe sich durch eine einfache Tatsache wiederlegen. Denn, wenn wir eine Landschaft vor uns haben, und nur an einer kleinen Stelle eine Bewegung auftaucht, so ist sofort an diese Stelle unsere Aufmerksamkeit geheftet.

Aber noch eine tiefere Begründung ließe sich für unser Interesse an Bewegungen anführen. Der Mensch beachtet die Bewegungen nicht aus Laune, aus Spielerei, sondern aus Notwendigkeit. Er beachtet sie, weil er es zu seiner Existenz tun muß. Es gab von jeher nichts Wichtigeres für seine Existenz als Bewegungen. Nichts kann ihm förderlicher, nichts aber auch gefährlicher sein als diese. Daher war er auf die Beachtung der Bewegungen angewiesen, und so bildete

sich in seinem Organismus, und nicht nur in demjenigen der Menschen, sondern auch in dem der Tiere, die Anlage heraus, stets auf das Bewegte die Aufmerksamkeit einzustellen. Der Schiffer, der einen Fluß durchfahren will, muß die im Wasser befindliche Bewegung beachten und abschätzen, in ihrer Kraft prüfen. Und ebenso ist es mit der Kraft und der Bewegungsweise irgend eines Gegners, dem der Mensch sich entgegenzustellen gezwungen ist, und auch heute ist es nicht anders wie in den primitivsten Zeiten. Wer eine Stadt durchwanderte, ohne das Bewegte zu beachten, würde sein Leben beständig gefährden.

Die Bewegung ist keineswegs ein neues Prinzip in der Ästhetik. Häufig finden sich in den früheren Werken der Ästhetik Bemerkungen, die die ästhetische Bedeutung der Bewegung erkennen lassen, wenngleich man sie lange Zeit hindurch nicht ausdrücklich als ästhetisches Prinzip ansah. Das letztere geschah erst durch Gottfried Semper und Prof. Theodor Lipps. Seitdem diese das Prinzip der Bewegungen hervorgehoben, wird dasselbe für immer seinen Platz in der Ästhetik behaupten. Der Gedanke der Bewegung war ein nach dem Stande der heutigen Wissenschaft notwendiger, der kommen mußte, weil alles auf ihn hindeutete. Er war speziell auch für die Ästhetik ein notwendiger. Diese Wissenschaft war seit längerer Zeit in ihrer Entwicklung gelähmt. Sie hatte trotz des langen Bestehens der empirischen Forschungsweise am meisten ein altertümliches Gepräge beibehalten. Wohl gab es viele, die empirisch an dem ästhetischen Problem arbeiteten, aber es fehlte diesen Bemühungen der richtige Erfolg, es waren immer nur Wiederholungen alter Gedanken in neuer Form, es waren immer nur die alten Erklärungsprinzipien, über die man nicht hinauskam. Es fehlte ein weiterführendes, befruchtendes Prinzip.

Als solches stellte sich nun die Bewegung ein, deren ästhetische Bedeutung leicht ersichtlich war, und die sich ja bereits auf allen anderen Gebieten als fruchtbarstes Erklärungsprinzip bewährt hatte. In den Naturwissenschaften hatte sie eine vollständige Umwälzung herbeigeführt und

denselben zu einem früher nie geahnten Erfolge verholfen. In der Psychologie war sie gleichfalls als Erklärungsprinzip bekannt. Es lag also nahe, sie auch auf die Ästhetik, den speziellen Zweig der Psychologie, anzuwenden und wenigstens den Versuch zu machen, dieses überall bewährte Prinzip auch hier auf seine Brauchbarkeit zu prüfen.

Die von Semper und Lipps in dieser Richtung aufgestellten Ansichten können nur als ein Anfang in der Verwertung des Bewegungsprinzips angesehen werden. Sie sind, wie aus einer später folgenden Kritik hervorgehen wird, für die Anforderungen der Ästhetik nicht befriedigend, weil sie weder ein brauchbares allgemeines Gesetz aus der Bewegung ableiteten, noch auch alle Fragen und Tatsachen der Ästhetik in den Bereich ihrer Untersuchung aufgenommen haben.

Wir sind der Überzeugung, daß, wenn Bewegungen wirklich das ästhetisch Bedeutsamste oder gar allein Wirksame sind, ganz andere Gesetze, Forderungen, Gedanken aus diesem Prinzip hervorgeholt werden müssen, als es bis jetzt geschehen ist.

Gegen das Bewegungsprinzip könnte noch ein anderer naheliegender Einwand erhoben werden. Man könnte sagen, wenn Bewegung auch wirklich von ästhetischer Bedeutung ist, so kann diese doch nicht allzu hoch bemessen werden, da das Bewegte in der Natur nicht annähernd so vorherrscht wie das Unbewegte, und ferner in der bildenden Kunst man erst recht nur Unbewegtes vor sich hat. Da bleibt jeder Teil, wie er vom Künstler gemacht worden ist, für alle Zeiten unverändert, bewegungslos an seiner Stelle.

Und in der Tat, man muß zugeben, daß uns Bewegungen weit seltener sichtbar werden als unbewegte Dinge. Die Dinge der Natur, die Berge, Wiesen und Wälder liegen unbewegt vor uns. Selbst Dinge, die in Wirklichkeit bewegt sind, erscheinen uns fast immer unbewegt, weil oft die Bewegung zu langsam ist, als daß wir sie bemerken könnten. So erscheinen uns die Sterne, der Mond und die Sonne unbewegt; erst nach geraumen Zwischenräumen bemerken wir, daß in ihnen eine Bewegung stattgefunden hat. Bäume sind nur

merklich bewegt, wenn der Wind sie in Bewegung bringt. Auch die Bewegung der Wolken merken wir nur bei stürmischem Wetter, selbst bei Flüssen und Bächen sehen wir schon in geringer Entfernung nicht mehr die einzelnen Wasserteile, nehmen also auch nicht Bewegung selbst mehr wahr, und würden gar nicht an eine solche denken, wenn wir nicht aus Erfahrung wüßten, daß das scheinbar Unbewegte tatsächlich bewegt ist.

Wenn man eine Landschaft sieht, so ist das Bewegterscheinende verschwindend gering. Nur hie und da wird die Unbewegtheit durch eine Bewegung unterbrochen, da sieht man einen Vogel oder ein sonstiges Tier, da geht ein Mensch an seinem Hause herum, hinten in der Ferne sieht man einen Wagen und bald ist alles wieder unbewegt wie zuvor.

Angesichts dieser Tatsachen könnte die Annahme, Bewegung der Dinge sei Bedingung der Schöngefühle, in der Tat recht haltlos erscheinen. Denn die Natur gefällt uns doch auch dann, wenn keine Bewegungen darin sichtbar sind, und nicht minder auch die bewegungslosen Werke der bildenden Kunst.

Angesichts dieser Tatsachen gibt es für den Ästhetiker nur drei Möglichkeiten. Die erste besteht darin, daß es mehrere Erklärungsprinzipien gibt, solche für das Bewegte und außerdem solche für das Unbewegte. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß es nur ein einziges Erklärungsprinzip gibt, welches sowohl für das Bewegte wie für das Unbewegte gilt, daß dieses Prinzip aber nicht in der Bewegung zu suchen ist. Die dritte Möglichkeit besteht darin, daß trotz dieser scheinbar entgegenstehenden Tatsachen die Bewegung als das einzige Erklärungsprinzip angesehen wird.

Die letzte Möglichkeit ist die nach unserer Annahme zutreffende. Sie ist nur denkbar dadurch, daß das scheinbar Unbewegte für uns zu einem Bewegten wird, indem wir in ihm Bewegungen erkennen, und es sich für unsere Betrachtung in Bewegtes verwandelt.

Diese Annahme, so befremdlich sie auch zuerst erscheinen mag, verliert bei näherer Betrachtung sofort den Eindruck der Unwahrscheinlichkeit.

Wie wir schon vorher sahen, kommt es bei den Dingen der Natur häufig vor, daß wir auch dann, wenn wir nichts Bewegtes sehen, doch Bewegung in die Dinge hineindenken, z. B. wenn wir von weitem einen Fluß sehen. Ebenso ist es auch, wenn wir eine Uhr sehen, da entsteht in uns die Vorstellung einer in der Richtung der Zeiger gehenden Bewegung.

Diese Dinge wirken auf uns ähnlich wie sichtbare reale Bewegungen, sie rufen vor allem dasjenige in uns hervor, was für uns die Hauptsache bei jeder Bewegung ist, nämlich die Vorstellung von Kraft.

Wenn nun in diesen Fällen Unbewegtes Vorstellungen von Bewegungen erwecken kann, sollte es dann nicht auch denkbar sein, daß wir bei Dingen, die tatsächlich niemals bewegt sind, Vorstellungen von Kraftansätzen erhalten? Sollte es nicht denkbar sein, daß es auch hier etwas gibt, das uns den Gedanken einer Bewegung wachruft?

Manche Ähnlichkeiten zwischen bewegten und unbewegten Dingen machen von vornherein einen solchen Vorgang wahrscheinlich. Wenn wir z. B. die Wellen eines Baches sehen, so fordern sie von uns jeden Augenblick eine neue Einstellung unseres Auges. Durch diese Notwendigkeit entsteht in uns das Bewußtsein einer vorhandenen realen Bewegung. Ganz dasselbe findet nun aber auch dann statt, wenn wir unseren Blick über die Konturen eines Waldes oder eines Gebirges schweifen lassen, denn auch hier stellt sich unser Auge jeden Augenblick neu ein, indem es den Formen folgt.

Einen anderen zwingenderen Beweis liefert uns jedoch die Sprache. Alle Aussagen über die Dinge zeigen uns an, daß der Mensch Unbewegtes mechanisch interpretiert, daß er es mit Bewegungen versieht, und dadurch zu einem Bewegten macht.

Wir sagen: „der Berg erstreckt sich“, „verläuft in die Ebene“ „senkt sich“, „nähert sich dem Flusse“, „tritt an den Fluß heran“; „zieht sich zurück“, „steigt empor“. Wir sagen: „der Weg verläuft“, „steigt an“, „senkt sich“, „biegt um die Ecke“, „windet sich empor“, „fällt“. Wir sagen: „das Schloß liegt“, „die Burg steht“.

Nur selten braucht unsere Sprache von den Dingen bloß das zuständliche Verbum „sein“, sondern vorwiegend andere Verba, die in gleicher Weise auch bei lebenden Wesen ververwendet werden. Diese Worte werden je nach der Art der mechanischen Interpretation gewählt. Wenn wir sagen: die Stadt „liegt“, dagegen: der Turm „steht“, so bedeutet das eine verschiedene Bewegungsinterpretation.

Unsere Annahme wird aber insbesondere bestätigt durch die Äußerungen, die die Kunsthistoriker bei Besprechung von Kunstwerken anwenden. Von ihnen wird immer die Bewegung der Formen hervorgehoben; da heißt es unter anderem: „Der schöne Fluß der Linien“, der „Faltenwurf“ der Gewänder, die dramatische „Bewegtheit“ der Massen, die „wohlbewegten“ harmonischen Formen, die feinen „Bewegungen“ des Astwerkes; da heißt es: „die sanft fließenden welligen Schönheitslinien“, die „ineinandergreifenden“ Formen. Franz Leitschuh sagt bei Beschreibung eines Bildes: „Die Hauptschattenmasse liegt in der Mitte des Bildes, und von da zieht der Schatten in weichem Linienzuge durch das Bild und harmoniert trefflich mit den zugreichen Linien der Formen, die besonders ausdrucksvoll in den Bäumen wirken“. Von einem Bilde Poussins sagt er „Die große Landschaft ist merkwürdig reich gegliedert, ein langer schön geschwungener Linienzug geht durch das weite Bild, dehnt sich vom Vordergrund über das ganze Terrain aus“. An anderer Stelle spricht er von der „Linienführung“ und von der „Lichtführung“.

Derartige Belege lassen sich überall erbringen, stets findet man bei der Analyse von Kunstwerken die in den Formen enthaltene Bewegung erwähnt. Die Bewegungen erscheinen zwar dem Kunsthistoriker nicht in ihrer ganzen ästhetischen Bedeutung, sondern er erwähnt sie nur, weil sie ihm bei der Analyse als wesentlich auffallen.

Bewegungsinterpretation der Formen.

Unsere Untersuchung soll mit den in den Formen enthaltenen Bewegungen beginnen, um auf diesem Wege zu einem allgemeinen Gesetze zu gelangen. Eine auf Bewegung begründete Ästhetik könnte ja auch mit Betrachtung der realen Bewegungen, oder etwa mit der Betrachtung der Töne beginnen, indem man aus diesen ästhetische Bewegungsgesetze zu erhalten sucht. Aber aus praktischen Gründen empfiehlt es sich, mit den Formen, also mit der sogenannten Raumästhetik, zu beginnen, weil sich hier Annahmen am leichtesten prüfen, bestätigen oder korrigieren lassen, und infolgedessen am sichersten ein ästhetisches Gesetz gefunden werden kann.

Vorzugsweise wollen wir die Malerei und die Werke der graphischen Kunst berücksichtigen. Die Formen derselben sind viel komplizierter und mannigfaltiger als diejenigen der Architektur. Wenn es uns also gelingt, bei Gemälden das Prinzip der Bewegung anzuwenden, so ist dadurch die Anwendung auf die anderen Gebiete der bildenden Kunst von selbst gegeben.

Um das Prinzip der Bewegung auf Formen anwenden zu können, ist es erforderlich, die in Formen enthaltene Bewegung genau bestimmen zu können. Es genügt nicht, im allgemeinen das Vorhandensein einer Bewegung zu behaupten, sondern, wenn überhaupt Bewegung in einer Form ist, so muß diese eine in jeder Beziehung bestimmte Bewegung sein.

Wir müssen mit den in Formen für uns enthaltenen Bewegungen mit Sicherheit rechnen können. Keine Meinungsverschiedenheit darf in Bezug auf dieselben noch möglich sein, weil sonst nur schwankende Resultate herauskommen würden.

Unser Bestreben soll also in erster Linie darauf ausgehen, die Gesetze festzustellen, nach denen ein jeder die Formen unbewußt interpretiert.

Der Künstler oder Kunstgenießende bedarf freilich der Kenntnis solcher Interpretationsgesetze nicht. Er nimmt die für ihn in den Formen befindlichen Bewegungen durch sein Gefühl wahr, ohne sich überhaupt bewußt zu sein, daß er Bewegungen hineininterpretiert. Für den Genuß eines Kunstwerkes bedarf es in der Tat der Kenntnis solcher Gesetze nicht, auch ohne eine solche hat man von jeher mechanisch interpretiert, sowie man ja auch denken kann ohne die Kenntnis der logischen Gesetze, und gehen kann ohne Einsicht in die statischen Gesetze, die beim Gehen in Anwendung kommen. Aber für die Ästhetik als Wissenschaft tritt die Forderung auf, Bewegungen nicht nur herauszumerken, sondern sie zu wissen, um sie, falls jemand sie bezweifelt, beweisen zu können.

Jede reale Bewegung hat eine Anzahl von Momenten aufzuweisen, die stets vorhanden sein müssen, wenn von Bewegung gesprochen werden soll. Diese Momente sind folgende:

1) Eine bestimmte Richtung. Jede Bewegung hat ihre ganz bestimmte Richtung. Diese kann vielleicht im Verlauf der Bewegung sehr oft wechseln, aber in jedem Moment derselben ist sie eine ganz bestimmte.
2) Jede Bewegung hat ihre bestimmte Kraft, ihre bestimmte Intensität.
3) Eine bestimmte Schnelligkeit. Kraft und Schnelligkeit sind nicht identisch, denn eine Bewegung kann schnell und doch ziemlich kraftlos sein, z. B. ein Bächlein, während umgekehrt eine langsame Meereswoge eine große Kraft darstellt.
4) Eine bewegte Masse. Bei allen realen Bewegungen ist ein Bewegtes, ein Ding oder ein Lebewesen, vorhanden.
5) Eine Bewegungsbahn, das ist eine bestimmte Länge und Breite. In ihrer Breite hängt die Bewegungsbahn von der Breite der bewegten Masse ab; ihre

Länge reicht von dem Punkte, wo die Bewegung anfängt, bis zu dem Punkte, wo sie aufhört.

6) Jede Bewegung hat ihren Bewegungsverlauf. Sie kann zunehmen, abnehmen, sie kann stark einsetzen, anschwellen und in jeder Weise ihre Kraft verschieden verteilen, aber irgend einen bestimmten Kraftverlauf hat jede Bewegung.

Es fragt sich nun, ob alle diese Momente auch bei der formalen Bewegung erkennbar sind, ob wir, wenn wir Bewegung hineininterpretieren, zugleich auch alle diese Momente mithineininterpretieren, oder ob wir, wenn nicht alle, so doch einige mithineininterpretieren.

Es fragt sich ferner, mit welchen Mitteln diese Momente in der Form ausgedrückt sind, mit anderen Worten, was uns in der Form veranlaßt, die einen oder die anderen dieser Momente anzunehmen.

Wir müssen erkennen, was uns in den Formen zu ganz bestimmter Interpretation zwingt, was uns zwingt, Bewegungen von bestimmter Richtung, Kraft und Schnelligkeit hineinzuinterpretieren. Wir müssen mit einem Wort Interpretationsgesetze finden.

Weder Semper noch Lipps haben solche Gesetze gefunden, daher sie gezwungen waren, ihre Beobachtungen an den einfachsten Formen zu machen, an geometrischen Formen, an der Architektur und dem Kunstgewerbe, während die so viel komplizierteren Bewegungen in der Malerei und in der Natur nicht in den Bereich ihrer wissenschaftlichen Untersuchungen hereingezogen wurden.

Unsere Methode bei der Aufsuchung der Interpretationsgesetze ist die Selbstbeobachtung. Man beobachtet sich, wie man vor einzelnen Formen interpretiert, und untersucht dann, was in den betreffenden Fällen einen zu der bestimmten Interpretation veranlaßt haben kann. Man sieht sich die Formen genau an und analysiert sie in ihren Eigentümlichkeiten, glaubt man einen Interpretationsgrund gefunden zu haben, so prüft man die Vermutung an anderen Formen, um auf diese Weise zu einem unanfechtbaren Interpretationsgesetz zu gelangen.

Interpretation dargestellter realer Bewegungen.

Wenn wir in der Natur eine reale Bewegung sehen, so ist uns deren Richtung nie zweifelhaft, denn wir sehen ja, woher sie kommt und wohin sie geht. Aber es kommt auch vor, dass wir eine Bewegung nicht in ihrem Verlauf sehen, sondern nur aus gewissen Umständen erkennen, z. B. wenn auf der Landstraße ein Wagen auf uns zukommt, dessen Bewegung wir wegen der großen Entfernung nicht beobachten können, oder wenn wir im Gebirge einen hellen Strich wahrnehmen, von dem wir wissen, daß es ein Wasserfall ist. In solchen Fällen der bloß gewußten Bewegung interpretieren wir diejenige Bewegung hinein, von der wir wissen, daß sie vorhanden ist.

Analoges kommt auch in der bildenden Kunst vor. Hier ist zwar niemals eine reale Bewegung, aber sehr oft sind Dinge in einem Momente der realen Bewegung dargestellt, z. B. wenn ein Fluß gemalt ist, oder ein fahrender Wagen, oder ein im Gehen begriffener Mensch.

Wenn wir solche Darstellungen sehen, so wissen wir, daß es in Bewegung befindliche Dinge bedeuten sollen, und wir wissen auch, von welcher Art die Bewegung ist, und in welcher Richtung sie geht; wir können dieses an der Übereinstimmung mit dem Aussehen realer Bewegungen erkennen. Dargestellte reale Bewegungen sind als Bewegungswerte in der Kunst von großer Bedeutung, da durch sie auch oftmals benachbarte Dinge in ihrer Bewegungstendenz beeinflußt werden, indem zuweilen da, wo eine Interpretation von Dingen auf anderem Wege nicht zu stande kommt, sie allein auf diese Weise erreicht wird. Z. B. ein Weg kann seine Richtungstendenz erhalten durch einen Wanderer, ein See durch ein darauffahrendes Schiff u. s. w.

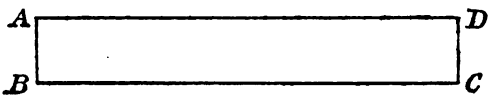
Interpretation von Formen.

So wichtig aber auch dargestellte reale Bewegungen für die bildende Kunst sein mögen, so sind sie doch bei weitem

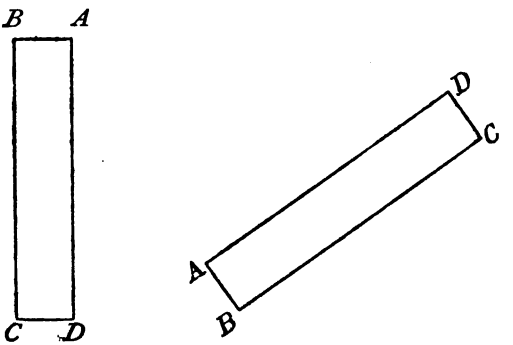
nicht das wichtigste Mittel, Bewegungswerte in die Kunst hineinzubringen. Sehr viele Bilder enthalten gar keine Darstellung realer Bewegungen und bei anderen Bildern ist die darauf dargestellte Bewegung von verschwindender Bedeutung gegenüber den anderen darin enthaltenen Bewegungswerten. Das Hauptausdrucksmittel für Bewegungen liegt in den Formen. Formen sind mechanisch interpretierbar nach bestimmten Gesetzen, von denen wir hier die hauptsächlichsten darlegen wollen.

I. Gesetz.

Die meisten Formen sind in ihren Dimensionen ungleich. Sie sind in einer Richtung länger als in einer andern. Es besteht nun die Regel: „bei Formen von ungleichen Dimensionen besteht die Tendenz, sie in ihrer längeren Richtung zu interpretieren“, z. B. die Form



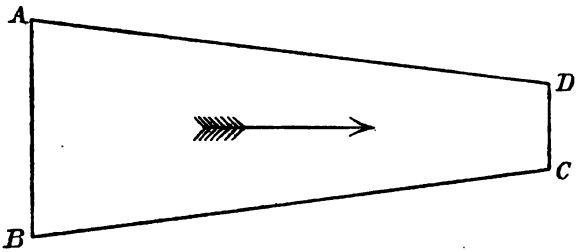
ABCD wird von uns nicht in der Richtung AD zu BC interpretiert, sondern in der Richtung AB zu DC oder DC zu AB. Dieses Gesetz besteht unabhängig von der Lage der Form. Es gilt sowohl von horizontalen wie von vertikalen Formen.



Was uns zu solcher Interpretation bestimmt, ist die Erfahrung, daß die meisten realen Bewegungen eine Bewegungsbahn haben, die schmal ist im Verhältnis zu ihrer Länge. Außerdem mag noch die Proportionsähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt in unserer Vorstellung leise anklingen.

II. Gesetz.

Die meisten Formen sind von ungleicher Breite. Es besteht das Gesetz: bei Formen von ungleicher Breite haben wir die Tendenz, sie von der größeren zu der geringen Breite zu interpretieren, z. B. die Form



ABCD wird von AB nach DC interpretiert. Diese Interpretation hat ihren Grund gleichfalls in einer Erfahrung. Bei realen Bewegungen in der Natur sehen wir nämlich sehr oft, daß sie an ihrer breitesten Stelle die größere Kraft enthalten, und nach der schmäleren Seite hin verlaufen, z. B. eine auf das Land kommende Welle. Stets sind wir geneigt, mit der größeren Breite die Vorstellung von größerer Kraft zu verbinden und darum von dieser Seite aus die Bewegung beginnen zu lassen, z. B. ein Sandhaufen stellt von der Seite gesehen in seiner schwereren Mitte auch die größere Breite dar, und bedeutet an seinen schmalen Enden eine geringere Wucht. Ein breiter Fluß stellt uns eine größere Kraft dar als ein schmaler. Aber auch eine andere rein psychologische Tatsache kann uns zu solcher Interpretation bestimmen. Die größere Breite ist für uns ein „Mehr“ gegenüber der geringeren Breite, weil sie an uns die Anforderung stellt, einen größeren Raumteil zu denken. Sie erfordert von uns einen größeren Kraftansatz als die kleinere Raumgröße. Ein „Mehr“

neben einem „Weniger“ sich vorzustellen, ist für uns immer gleichbedeutend mit der Erzeugung eines größeren Kraftansatzes neben einem geringeren. Daher erzeugen Formen von ungleicher Breite in uns einen Bewegungsverlauf, der von einer größeren zu einer abnehmenden Kraft sich bewegt.

Dieses Interpretationsgesetz kommt fast beständig zur Anwendung, da bei den meisten Flächen eine Ungleichheit der Breite vorhanden ist.

Selbst Flächen, die in Wirklichkeit nicht von ungleicher Breite sind, sondern parallele Langseiten haben, werden von uns nach diesem Gesetz interpretiert, wenn sie sich unserem Auge nach den Gesetzen der Perspektive in ungleicher Breite darstellen, z. B. ein langes Haus oder eine Mauer.

III. Gesetz.

Eine andere Regel besteht darin, daß unsere Interpretation sehr oft durch Ähnlichkeitsassociationen bestimmt wird, die uns die Vorstellung einer Bewegung erwecken, z. B. wenn eine Form mit ihrer schmäleren Seite den Boden berührt, so wird dadurch in uns der Eindruck erweckt, dass sie durch Kräfte in die Höhe gebracht und dort gehalten wird. Es entsteht daher in solchem Falle eine Hochtendenz, z. B. bei einem aufrechtstehenden Stein, oder einer Säule. Die in solchen Fällen stattfindende Interpretation zeigt sich schon durch den sprachlichen Ausdruck. Wir sagen: „die Säule steht“, hiermit ist die Tendenz des Obenhaltens einer Masse ausgedrückt.

Ein anderes Beispiel. Wenn ein Gegenstand durch Stützen über dem Boden gehalten wird, so entsteht in uns die Vorstellung einer Kraft, die ihn oben hält. So sagen wir: der Tisch steht, die Kommode steht. Auch Bäume erwecken in uns nach dem gleichen Prinzip eine Hochtendenz, da ja die schweren Äste durch den Stamm oben gehalten werden.

Wenn uns dagegen eine vertikale Fläche unten ohne Stütze erscheint, dagegen oben mit einem größeren Ganzen verbunden ist, so entsteht in uns die Vorstellung des Hängens, d. h. einer hinabgehenden Bewegung.

Das Prinzip der Ähnlichkeitsassociation ist das allgemeinste

Prinzip der mechanischen Interpretation und es lassen sich im Grunde auch die beiden zuerst genannten Regeln auf dieses Prinzip zurückführen. Wenn wir dieselben gleichwohl davon getrennt haben, so geschah dieses nur aus methodologischen Gründen.

IV. Gesetz.

Wenn uns ein Gegenstand durch seine absolute oder relative Größe in einer Dimension auffällt, so geben wir ihm eine in dieser Richtung gehende Bewegungsinterpretation. Z. B. wenn wir ein Möbel sehen von normaler Höhe und Breite, aber von ungewöhnlicher Länge, so entsteht in uns eine der Länge folgende Bewegungstendenz, wir sagen: es ist ein langer Tisch, eine lange Kommode. Wenn die Höhe auffällt, so wird eine andere Interpretation vorherrschen, wir sagen: es ist ein hoher Tisch, eine hohe Kommode.

Man kann diese Regel die der auffallenden Dimension nennen.

Bei diesem Prinzip entscheidet also nicht der Umstand, ob die eine Dimension größer ist als die andere, sondern nur der Grad der Abweichung von den uns gewohnten Proportionen.

Ein durch seine Proportionen auffallender Gegenstand erweckt übrigens in uns nicht bloß eine, sondern zwei Bewegungstendenzen. Z. B. eine auffallend lange Kommode, die in ihrer Breite normal ist, erweckt in uns nicht bloß eine Längentendenz, sondern zugleich eine einengende Tendenz, weil im Verhältnis zu der auffallenden Länge wir nun auch eine entsprechende Breite erwarten, die aber nicht vorhanden ist, daher uns die Form zugleich den Eindruck verhältnismäßiger Schmalheit macht.

Dieses Gesetz ist kein allgemeines Interpretationsgesetz, da es nicht durch die Form allein, sondern zugleich durch die Vorstellung des Gegenstandes erweckt wird. Für die Kunst hat dasselbe eine große Bedeutung. Wenn uns ein Berg oder eine Wolke durch eine ungewöhnliche Proportion auffällt oder wenn wir auf ungewöhnlich hohe Stellen aufmerksam gemacht werden, so entsteht in uns die Hochtendenz,

und in entsprechender Weise kann auch die Breitentendenz oder die Ferntendenz erregt werden. Wir sind nämlich bei Landschaften gewöhnt, sie in einer gewissen Breite und Höhe zu beachten. Die Teile der Luft, die sich unserem Zenith nähern, pflegen wir fast nie zu beachten, da unsere Aufmerksamkeit in erster Linie auf die tiefer liegenden Regionen gelenkt ist. Wenn nun aber ein Maler uns Partien zeigt, die auffallend hoch über der durch unser Auge gedachten horizontalen Ebene liegen, so fällt uns diese unerwartete Höhe auf, und wir erhalten darum eine Hochtendenz. In entsprechender Weise kann auch eine Breitentendenz, eine Ferntendenz oder eine Tiefentendenz entstehen und zwar nach demselben Prinzip der durch relative Größe auffallenden Dimension.

V. Gesetz.

Es besteht in uns die Tendenz, im Zweifel von unten nach oben zu interpretieren. Auch diese liegt in der Gewohnheit begründet, da die meisten Formen der Natur, z. B. Bäume, Menschen und Tiere und erst vollends die von Menschen hergestellten Dinge, uns zu einer solchen Interpretation am häufigsten veranlassen. Man kann dieses Prinzip das Prinzip der Gewohnheit nennen.

Mehrere der genannten Regeln können nun in uns konkurrieren, indem jede in ihrer Anwendung bei dem gleichen Gegenstande eine andere Interpretation von uns verlangt. Die Folge davon würde eine Mehrheit verschiedener Bewegungstendenzen sein. Es kommt in der Tat vor, daß in einem und demselben Dinge mehrere Bewegungen von uns als vorhanden gedacht werden, aber in der Regel entscheidet unser Gefühl für eine bestimmte Interpretation, nämlich für diejenige, die sich uns nach den Umständen am meisten aufdrängt.

Alle die genannten Prinzipie wären jedoch für die Interpretation in sehr vielen Fällen unzureichend. Wenn wir z. B. eine horizontale Fläche mit parallelen Langseiten haben, so

ist nach keinem der genannten Prinzipien die Interpretation bestimmbar. Wohl ist nach der ersten Regel bestimmt, daß die Interpretation in diesem Falle in horizontaler Richtung gehen muß; aber es ist nicht bestimmt, ob die Bewegung von rechts nach links, oder in umgekehrter Richtung gedeutet werden soll. Es muß also unsere Interpretation noch durch andere Umstände bestimmt werden können, die wir bisher nicht genannt haben. In der Tat gibt es noch ein Prinzip, das alle die genannten an Wichtigkeit weit überwiegt. Um jedoch zu demselben zu gelangen, müssen wir vorher die Behandlung einer anderen Frage einschalten, nämlich die Frage, wie reale und formale Bewegungen auf uns wirken.

Allgemeine Wirkung fremder Bewegungen.

Die realen oder formalen Bewegungen, die wir außer uns in der Natur oder in der Kunst wahrnehmen, wollen wir im folgenden immer als Fremdbewegungen bezeichnen. Da die ästhetische Bedeutung derselben in Frage kommt, so erhebt sich für uns die Frage, welcher Art der allgemeine Vorgang ist, wodurch Bewegungen auf uns wirken. Reale Bewegungen werden von uns wahrgenommen, indem wir der Reihe nach das Fortschreiten derselben sehen. Wir nehmen eine Veränderung im Raume wahr, die eine gewisse Richtung und eine gewisse Schnelligkeit hat.

Bewegung ist uns nun aber mehr als bloß Ortsveränderung. Denn, wenn wir sie sehen, denken wir immer zugleich auch eine gewisse Kraft hinzu. Hume hat als erster darauf aufmerksam gemacht, daß wir dadurch etwas hinzutun, was wir nicht wahrnehmen, denn Kraft können wir nicht sehen. Hume erklärt sich das Hinzukommen der Kraftvorstellung in folgender Weise. Wenn wir eine Bewegung sehen, so schließen wir aus allerlei Merkmalen, daß dort ein gewisses Quantum von Kraft wirksam sei. Durch das Gesehene werden wir an eigenes Erleben erinnert. Denn Kraft ist uns nur durch unsere eigenen willkürlichen Bewegungen bekannt. Es ist ein Gefühl, das allen unseren eigenen willkürlichen Bewegungen vorausgeht. Je nach der Schwere der von uns bewegten Massen, je nach dem Grade unserer Leistung, ist die Stärke des Kraftgefühls in uns ein verschiedenes. Aus diesen Erlebnissen sind wir daran gewöhnt, Kraftgefühle mit Bewegungen zu verbinden, und tun das nun nach Associationsgesetzen auch beim Sehen fremder Bewegungen.

Nach Hume beruht demnach das Hinzukommen der Kraft auf einem gedanklichen Prozess, der durch die Ähnlichkeit

fremder Bewegungen mit eigenen veranlaßt ist. Diese Auffassung ist mit geringer Abweichung auch noch diejenige der heutigen Psychologie.

Nach unserer Auffassung ist jedoch die Wirkung fremder Bewegungen auf uns eine viel kompliziertere.

Die Ansicht Humes ging dahin, daß wir ein Kraftquantum, d. h. eine gewisse Stärke in die Bewegung hineinbringen. Das ist nun aber eine Forderung, die in diesem Sinne nie von uns erfüllt werden kann. Denn wir können gar nicht ein Kraftquantum schlechthin denken, auch nicht ein solches von gewisser Stärke. Die in uns erlebten Kraftgefühle sind nicht allein durch das Kraftquantum, das von uns entwickelt werden soll, bestimmt, sondern außerdem noch durch sehr viele andere Momente. Der Beweis für diese Behauptung liegt in folgendem.

Kraftgefühle sind uns, wie wir gesehen haben, unmittelbar nur durch unsere eigenen willkürlichen Bewegungen bekannt. Sie treten stets als Voraussetzung derselben auf. Je nach der Stärke der von uns vorgenommenen Bewegung, ferner aber auch je nach dem Charakter, der Schnelligkeit und der Richtung derselben ist das Kraftgefühl ein anderes. Das erklärt sich uns dadurch, daß jede Art von Bewegungen eine besondere Art des Innervierens der Muskeln verlangt. Sie verlangt einen je nach Art der Bewegung verschiedenen innerorganischen Vorgang. Das Bewußtwerden dieses Vorganges ist das Kraftgefühl, der Kraftansatz, daher muß der letztere ebensoviele Unterschiede aufweisen wie die Eigenbewegungen selbst. So oft wir einen Kraftansatz erzeugen, ist derselbe durch die Art der beabsichtigten Bewegung bedingt. (So wie zu jeder Bewegung ein bestimmter Kraftansatz gehört, so gehört auch umgekehrt zu jedem Kraftansatz eine ganz bestimmte Bewegung.) Aus dem Gesagten ergibt sich folgendes Resultat.

Wenn wir in Fremdbewegungen Kraftgefühle hineindenken, so können diese nicht blofs in Bezug auf das Kraftquantum bestimmt sein.

Die Kraftansätze sind Erlebnisse in uns, welche stets im Zusammenhang mit gewissen Bewegungen erfolgen. Sie sind daher mit diesen in engem associativen Zusammenhang. Die Folge davon ist, daß wir umgekehrt auch keinen Kraftansatz in uns erleben können, ohne die entsprechenden eigenen Bewegungen hinzuzudenken. Die Folge hiervon ist die, daß wir, wenn wir eine fremde Bewegung sehen, nicht bloß einen entsprechenden Kraftansatz in uns erzeugen, sondern sie auch mit eigenen Bewegungen **begleiten.** Wir begleiten Fremdbewegungen **durch eigene Bewegungen** in ihrem ganzen Verlauf.

Dieses Begleiten ist nicht so zu verstehen, daß wir auffallend sichtbare Bewegungen ausführen, sondern es ist ein sich im Organismus abspielender Vorgang, der sich von unseren willkürlichen Eigenbewegungen unterscheidet. Dieser Vorgang tritt uns in analoger Weise entgegen, wenn wir an ein Wort denken und es uns als geschriebenes vorstellen. Dann erleben wir die den einzelnen Buchstaben entsprechenden Kraftansätze.

Wenn es wahr ist, daß Bewegungen in uns Kraftansätze erregen, so kann eine einzelne Bewegung nicht bloß einen einzigen hervorrufen, denn ein bewegtes Ding hat ja nicht bloß in seinem Anfang eine Kraft, sondern in seinem ganzen Verlauf. Es muß also auch fortwährend variierende Kraftansätze hervorrufen. Eine geworfene Kugel z. B. hat nicht bloß im Anfang Kraft, sondern sie behält dieselbe bis zum Ende ihrer Bewegungen. So setzt sich jede reale Fremdbewegung aus unendlich vielen Bewegungsstadien zusammen, und in jedem derselben bedeutet sie eine gewisse Kraft, die von der der anderen Stadien verschieden ist. Daraus ergibt sich für uns die Folgerung, daß eine Bewegung in uns der Reihe nach eine Menge von Kraftansätzen erwecken muß, die sich alle als eine von uns innerlich erlebte Bewegung aneinanderreihen, indem hintereinander die entsprechenden Kraftansätze und Einstellungen unseres Organismus stattfinden. Denn jede Eigenbewegung hat ja gleichfalls in jedem ihrer Stadien eine besondere Art von Innervierung.

Gehen wir nun weiter zu einer anderen Tatsache. Es gibt in uns keinen Kraftansatz, der nicht auf bestimmte Muskeln gerichtet ist. Er ist verschieden, je nach den von uns in Bewegung gesetzten Muskeln. Daraus entsteht für uns nun die weitere Folgerung, wenn Fremdbewegungen Kraftansätze in uns erregen, so müssen diese auf **Innervierung ganz bestimmter Muskeln** gerichtet sein. Es entsteht daher für uns die Frage: Mit welchen Muskeln begleiten wir die Fremdbewegungen?

Zunächst ist die Auffassung denkbar, daß wir Fremdbewegungen mit unserer ganzen Persönlichkeit begleiten, indem wir uns von unserer Stelle aus in die Bewegung hinein versetzt und dort in derselben tätig denken.

Es gibt Tatsachen, die auf eine solche Art der Einfühlung hindeuten. Z. B. kann man sich in der Phantasie in ferne Gegenden versetzt denken und an fernen Handlungen teilnehmen. Von Menschen, die in dieser Weise in Gedanken von ihrem Platze fern sind, sagt man, sie sind „abwesend", und wenn das Fernsein aufhört, sagt man, sie sind wieder „zu sich gekommen".

Auch Wahrnehmungen können uns zu einem solchen Versetzen der Persönlichkeit veranlassen, z. B. wenn wir einen uns sympathischen Menschen sich an einer Aufgabe abmühen sehen, so können wir veranlaßt sein, uns mit unseren Kräften in ihn hineinzudenken; wir können uns auch in Tiere hineinversetzt denken, wenn dieselben irgendwie durch von ihnen angestellte Bemühungen unser Interesse erwecken. Es kann z. B. vorkommen, daß uns ein Vogel so interessiert, daß wir uns in ihn auf seinem Fluge hineindenken. Wenn nun der Vogel sich plötzlich an einem steilen Abhang niederläßt, so erfasst uns zuweilen ein Schwindel, als ob wir selbst da oben wären. Das Unbehagen schwindet in uns erst dadurch, daß wir uns wieder auf uns selbst besinnen.

Wenngleich ein derartiger Vorgang der Einfühlung bisweilen vorkommt, so ist er doch zu selten, um uns als normaler Vorgang beim Begleiten von Bewegungen gelten zu können. So oft er sich bei uns einstellt, fällt er durch seine

Sonderbarkeit auf, und wir würden es sehr wohl merken, wenn er sich oft einstellte. Setzt er doch stets ein Lostrennen unserer Persönlichkeit von unserem Platze und später ein Zurückkehren an diesen voraus.

Wenn wir ein sich bewegendes Tier sehen, so bleibt uns dasselbe in der Regel etwas von unserem Ich ganz Getrenntes. Wenn wir einen Stein den Berg hinabrollen sehen, so denken wir uns nicht in denselben noch auch neben ihn, und wenn wir die Wellen eines Flusses sehen, so denken wir uns nicht in das Wasser, nicht in die Wellen, noch auch neben dieselben, sondern wir bleiben in unseren Gedanken da, wo wir sind, und die Bewegungen sind uns etwas in gewisser Entfernung sich Abspielendes. Dächten wir uns in die Welle oder neben sie, so würde der Anblick des Wassers für uns oft sehr unangenehme Empfindungen erwecken, wir würden die Vorstellungen der Gefahr oder der Kälte und dergl. empfinden, und unter Umständen ebenso erschrecken, wie in dem Momente, wo sich der von uns begleitete Vogel an einem grausigen Abgrund niederläßt. Und dächten wir uns in den rollenden Stein, so würden sich noch mehr unbehagliche Gefühle bei uns einstellen.

Es bleibt also für uns noch immer die Frage zu beantworten, wie ein Begleiten realer Fremdbewegungen zu denken sei, d. h. welche Muskeln in uns durch sie innerviert werden.

Zunächst begleiten wir eine Bewegung durch das Auge, indem sich dieses bei jedem Wechsel des Ortes und der Schnelligkeit neu einstellen muß. Das Auge steht nun aber nicht isoliert in unserem Organismus, sondern es ist zu demselben in allerengster Beziehung, indem es fortwährend unsere eigenen Bewegungen auch begleitet. In nächster Beziehung steht es zu denjenigen Muskeln, welche wir am meisten bei unserer Tätigkeit innervieren. Daher steht es in besonders engem Konnex zu den Muskeln des rechten Armes. Denn dieser ist das Hauptorgan unserer Tätigkeit. Jede nicht ganz mechanische Tätigkeit unseres rechten Armes wird vom Auge begleitet, damit die Hand nicht blind arbeitet, sondern in ihrem Tun gelenkt und korrigiert wird.

So nehmen wir denn an, dass in erster Linie der rechte Arm die Fremdbewegungen begleitet.

Diese zunächst sehr befremdliche und absurd erscheinende Ansicht erweist sich uns in ihren Konsequenzen so fruchtbar und wird durch so viele Tatsachen bestätigt, daß sie uns zur Gewißheit wird. Es soll nun keineswegs behauptet werden, daß wir Fremdbewegungen bloß mit dem Arm begleiten, sondern mit diesem stehen wiederum andere Muskeln unseres Körpers in allerengster Beziehung. Je nach einer Armbewegung werden bestimmte Muskeln unseres Körpers mitinnerviert, und zwar je nach der Art dieser Bewegung in einer besonderen Weise. Eine Hochbewegung setzt andere Muskeln in Tätigkeit als eine seitliche Bewegung, eine Fernbewegung andere als eine Tiefenbewegung. Daß in uns beim Sehen von Fremdbewegungen Muskeln innerviert werden, können wir durch Selbstbeobachtung feststellen, denn wir fühlen, je nach der Art der Bewegungen, in uns deutlich verschiedene Muskelaffektionen.

Es werden bei jeder Armbewegung diejenigen Muskeln miterregt, die mit derselben immer in Beziehung zu sein pflegen, das sind diejenigen, die für den Erfolg derselben am geeignetsten sind.

Die Armmuskeln sind zum Begleiten von Fremdbewegungen viel geeigneter als andere Muskeln, weil sie die meist geübten sind, und darum am leichtesten allen fremden Bewegungen folgen können.

Die begleitenden Körpermuskeln wollen wir in der folgenden Betrachtung der Einfachheit wegen unberücksichtigt lassen, wobei es uns jedoch stets stillschweigende Voraussetzung ist, daß mit jeder Armbewegung andere Muskelvorgänge verbunden sind.

Es soll vor allem die absurde Auffassung fernbleiben, als ob wir den Arm als ein ästhetisches Organ betrachteten. Wenn begleitende Armbewegungen von ästhetischer Bedeutung sind, so kommt das allein durch die damit vereinigten gesamten Muskelaffektionen unseres ganzen Organismus.

Der rechte Arm begleitet die realen Fremdbewegungen zunächst in Bezug auf Schnelligkeit und Kraftquantum. Er begleitet sie aber auch in ihrer **Entfernung**, mit anderen Worten, die Begleitungsgefühle, d. h. die Muskelgefühle beim Begleiten sind für uns andere, wenn die Fremdbewegung nah, als wenn sie fern von uns stattfindet.

Wie ist das denkbar? Wie ist es denkbar, daß unsere Muskeln selbst und speziell unsere Armmuskeln eine Bewegung in der Ferne begleiten? Daß wir es tun, darüber kann kein Zweifel sein; denn wir sind uns stets der Entfernung einer Bewegung bewußt, und wenn wir begleiten, haben wir das Gefühl, als ob wir hinten weit von uns fort die Begleitung ausführen, und dieses Gefühl ist ein ganz anderes, als wenn wir eine nähere Bewegung begleiten. Die Entfernung muß also beim Begleiten eine Rolle spielen. Die Sache erklärt sich für uns dadurch, daß unser Arm sich gewissermaßen seine eigenen Raumunterschiede im kleinen macht. Und nicht nur der Arm, sondern auch andere Muskeln unseres Körpers. Mit unseren Muskeln können wir natürlich nicht in die Ferne reichen, aber wir können eine Armbewegung, die mit vorgestrecktem Arme gemacht wird, als den sehr fernen Fremdbewegungen entsprechend deuten, und unserem Körper nähere Armbewegungen als den näheren Fremdbewegungen entsprechende.

Fremdbewegungen begleiten wir also, je nach ihrer Ferne, verschieden, indem wir Impulse erhalten, den Arm bald näher, bald weiter von uns wegzuhalten. Entsprechende Impulse haben wir auch bei den jeweils mit dem Arm korrespondierenden Muskeln. Bewegungen von gleicher Kraft und Ausdehnung, aber von ungleicher Entfernung, erhalten so für uns einen verschiedenen Kraftcharakter, indem sie unsere Muskeln, wenn auch in teilweise gleicher, so doch in teilweise verschiedener Art affizieren.

Jeder Mensch hat für das, was ihm nah, und das was ihm fern erscheint, ein ziemlich konstantes Maß. Das ihm ganz weit Erscheinende veranlaßt ihn zu der am weitesten entfernten Armhaltung, das mittelweit Erscheinende zu einer mittleren

Armhaltung, und das Nahe zu einer nahen Armhaltung. Dieses Maß ist durch Lebensgewohnheit konstant geworden. Es ist individuell verschieden, je nach der Weite des Sehfeldes, das jemand zu übersehen gewöhnt ist. Menschen, die in engen Tälern und in Städten wohnen, haben darin ein ganz anderes Muskelmaß als die Bewohner der Ebene oder der Küste.

Dieses Maß kann sich natürlich auch beim einzelnen ändern, wenn er längere Zeit eine andere, sei es eine weitere sei es eine engere Umgebung, gehabt hat. Z. B. kommt es vor, daß nach einem Landaufenthalte uns eine bekannte Straße kleiner erscheint als früher; das erklärt sich dadurch, daß in uns der Begriff von weit und fern ein anderer geworden ist. Wir haben in solchen Fällen ein anderes Muskelmaß angenommen.

Die Annahme, daß wir Fremdbewegungen an Ort und Stelle begleiten, zieht noch eine andere interessante Konsequenz nach sich. Wenn nämlich die Entfernung beim Begleiten eine Rolle spielt, so ist nicht minder von Bedeutung die **Lage,** in welcher sich eine Bewegung für uns abspielt. Die Muskelgefühle sind verschieden, je nachdem die zu begleitende Fremdbewegung über uns, unter uns, links oder rechts von uns ist, und in welchem Grade sie das ist.

Wenn wir z. B. eine Bewegung begleiten, die in dem linken Teile unseres Gesichtsfeldes ist, so veranlaßt uns das, unsere Muskeln in eine solche Lage zu bringen, daß sie die Bewegung in diesem Teile mitmachen können. Der Arm, auf den es uns ja zunächst ankommt, ist nach links zu bringen, um dort die Bewegung anzufangen. Die letztere ist von ganz anderem Kraftcharakter, als wenn die Bewegung auf der rechten Seite zu machen wäre; und ebenso ist wieder ein ganz anderer Kraftcharakter erforderlich, wenn die Bewegung über uns, d. h. mit erhobenem Arme zu machen ist, und wiederum ein anderer, wenn sie mit gesenktem Arm zu begleiten ist.

Es sei hier nochmals daran erinnert, daß der Arm nicht wirklich in eine solche Lage gebracht wird, sondern daß wir nur Impulse erhalten, ihn in eine solche zu bringen.

Endlich aber spielt noch ein anderer Umstand bei Fremdbewegungen eine große Rolle, nämlich ihre **Richtung.** Je nach der Richtung, in der wir unsern Arm bewegen müssen, kommen verschiedene Armmuskeln in Betracht. Manche Armbewegungen sind wir als Kraftbewegungen zu machen gewöhnt, während Bewegungen in anderer Richtung in der betreffenden Lage einen sanfteren Kraftcharakter zu tragen pflegen. Z. B. die Armbewegung nach links hat für uns einen energischen Charakter, wenn sie sich in der Nähe abspielt und die Hand sich weit über die Mitte der Brust entfernt, während wir eine Bewegung von der Mitte der Brust nach rechts nicht in gleichem Grade als Kraftbewegung zu machen gewöhnt sind. Erst wenn wir den Arm ziemlich weit nach rechts bewegen, kommt er wieder in eine Lage, die uns für Kraftbewegungen geläufig ist, denn Streckbewegungen sind wir als Kraftbewegungen zu machen gewöhnt. Je nach ihrer Richtung haben also Bewegungen für uns verschiedene Bedeutung.

Eine Fremdbewegung setzt auch, je nach ihrer Richtung, verschiedene andere Muskeln in Mittätigkeit. Z. B. die sehr weit nach links gehende Bewegung bringt in starker Weise die Muskeln der rechten Seite in Mittätigkeit, während die weit nach rechts gehende Bewegung die linksseitigen Muskeln in Mittätigkeit bringt. Jeder kann diese Tatsache durch Selbstbeobachtung prüfen. Es spielen eben diejenigen korrespondierenden Muskeln mit, die von uns gewohnheitsmäßig zur Ausführung der betreffenden Armbewegung zu Hilfe genommen werden.

Da der Arm in gewissen Lagen und Richtungen besonders auf kraftvolle Bewegungen eingerichtet ist, und in anderen Richtungen und Lagen ihm dagegen eine solche kraftvolle Bewegung ungeläufig ist, so empfinden wir es als ein Unbehagen, wenn wir eine Kraftbewegung in einer solchen Lage und Richtung zu machen gezwungen sind, die für derartige Bewegungen uns nicht geläufig ist. Einen Zwang zu solchen Bewegungen empfinden wir immer als eine große Unbequemlichkeit. Umgekehrt gibt es wieder andere Lagen und Richtungen, die einen sanften Charakter zu haben pflegen, z. B. eine Rundbewegung mit weitvorgestrecktem Arm.

Aus der Begleitungstheorie ergeben sich uns auch sehr interessante Folgen für die Erkenntnistheorie. Eine Fremdbewegung wird von uns zu etwas ganz anderem als sie sich darbietet. Indem wir sie begleiten, entstehen in uns viele Muskelgefühle. Diese, obgleich nur in uns stattfindend, legen wir fälschlich in die Fremdbewegungen hinein. Wir denken gar nicht daran, daß sie in uns stattfinden, sondern wir vereinigen sie unmittelbar mit der Fremdbewegung, wir objektivieren sie, und lokalisieren sie dorthin, wo sich die Fremdbewegung abspielt. Dadurch entsteht eine viel größere Fälschung des Weltbildes, als Hume geahnt hat. Dieser machte darauf aufmerksam, daß wir Kraft als subjektive Zutat in Fremdbewegungen hineinlegen. Er war der Meinung, daß wir dabei einzig und allein durch die Beschaffenheit der Fremdbewegung, ihren Charakter und Verlauf bestimmt würden. Der Gesichtspunkt des Begleitens war ihm fremd. Je nach der Richtung und Lage werden nun aber unsere Kraftgefühle bestimmt, und wir legen je nach diesen Momenten andere Kraftgefühle hinein, als wenn die Bewegungen sich in einer anderen Lage und Richtung abspielen würden. Die besonderen Muskelgefühle legen wir deshalb ein, weil wir auf ihrer ganzen Bahn eine Bewegung mit unseren Kraftansätzen begleiten. Alle Gefühle des Unbehagens, der Unnatürlichkeit, aber auch andererseits des leichten Dahinfließens, legen wir als subjektive Zutaten in die Fremdbewegung. Und auf Schritt und Tritt ändern sich im Verlaufe der einzelnen Fremdbewegungen die begleitenden Muskelgefühle, und alle diese Änderungen, die mit der Fremdbewegung an sich gar nichts zu tun haben, legen wir wiederum in dieselbe hinein.

So wird für uns die Fremdbewegung voll von subjektiven Zutaten, die wir gar nicht von ihr trennen können, sondern die uns als objektiv darin vorhanden vorkommen. So z. B. wird uns eine sich bewegende Wolke eine andere Wolke, je nachdem wir sie hoch über uns sehen, oder aber je nachdem wir neben ihr auf einem Berge stehen, oder endlich je nachdem wir sie unter uns vorbeiziehen sehen. Immer ist es dieselbe Wolke, die in gleicher Weise dahinzieht, aber das eine Mal

ist es für uns eine Bewegung hoch oben, d. h. eine Bewegung, die wir nur mit Armstreckimpulsen begleiten können, ein anderes Mal ist es ein Nebenuns, das wir mit nahgehaltener horizontaler Armbewegung begleiten können, und das dritte Mal ein Unteruns, das eine gesenkte Armhaltung von uns erfordert. Dadurch wird die Wolke für uns jedesmal eine andere. Wir können gar nicht eine Bewegung rein für sich und auch nicht rein in ihrem Kraftcharakter denken, sondern immer spielt die durch Lage, Entfernung und Richtung bedingte subjektive Zutat mit.

Was wir hier für reale Bewegungen festgestellt haben, gilt nun auch gleichfalls für formale Fremdbewegungen; auch diese begleiten wir nicht bloß in Bezug auf das in der Form sich ergebende Kraftquantum und den Kraftverlauf, sondern die jeweils in uns entstehenden Kraftansätze sind auch hier durch Entfernung, Richtung und Lage bedingt.

VI. Gesetz.

Aus diesem Umstand ergibt sich für uns noch eine wichtige Interpretationsregel. Unsere Interpretation kann dadurch bestimmt werden, daß eine Richtung in einem bestimmten Falle für unsere begleitenden Bewegungen mehr gemäß ist als eine andere Richtung. Wir neigen dazu, diejenige Richtung in eine Form hineinzuinterpretieren, die am meisten den Gesetzen unseres Organismus entspricht. Eine Auswahl in Bezug auf die von uns bevorzugten Bewegungen ist jedoch dann unmöglich, wenn uns eine Form durch die in ihr enthaltenen Merkmale zu einer bestimmten anderen Richtungsinterpretation zwingt. Dann müssen wir dieser letzteren folgen, auch wenn uns ein Begleiten derselben sehr unbehaglich ist, d. h. den Gesetzen unseres Organismus nicht entspricht.

Aber in allen denjenigen Fällen, in welchen uns nichts in entscheidender Weise zu einer Interpretation zwingt, wählen wir die letztere nach dem Prinzip des Begleitens. Eine besonders große Rolle spielt dieses Prinzip bei Bewegungsmehrheiten, weil uns hier die Art der Aufeinanderfolge noch beschwerlicher und unbequemer sein kann als bei uns ungeläufigen Einzelbewegungen.

Mehrheit von Bewegungen.

Selten beachten wir eine einzelne Bewegung für sich allein. Alle Kunstwerke enthalten eine Mehrheit von Bewegungen, und wenn wir die Natur betrachten, so nehmen wir auch da stets mehrere Bewegungen zusammen. Bewegungszusammenhänge können in unzähligen verschiedenen Arten gegeben sein. Sie können variieren in Bezug auf die Zahl, auf den Charakter und auf die Richtungen der Bewegungen. Bedenkt man, daß in Bezug auf jeden dieser Punkte eine Menge von Unterschieden stattfinden kann, so begreift man die fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Bewegungszusammenhängen. Wir wollen hier probeweise einige Typen von Zusammenhängen notieren und dabei von der Zahl und den Arten der einzelnen Bewegungen absehen und nur die Richtung der Einzelbewegungen berücksichtigen.

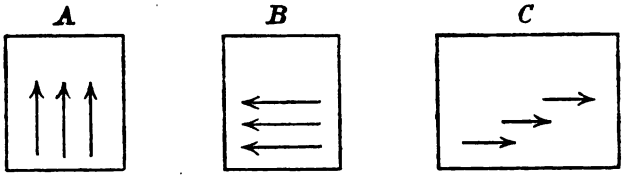
I.

Da ist zunächst folgende Möglichkeit: Eine Anzahl einzelner Bewegungen gehen in einer und derselben Richtung, indem sie eine fortlaufende Reihe bilden. Dieser Typus von Zusammenhängen ist in der Architektur und im Kunstgewerbe sehr häufig. Er liegt z. B. dann vor, wenn eine Reihe von Fenstern, Säulen, Öffnungen oder irgendwelchen gleichen Raumgrößen nebeneinander bezw. übereinander liegen, und in solcher Richtung interpretiert werden.

Ein solcher Bewegungszusammenhang hat mit einer Einzelbewegung das eine gemeinsam, daß er wie eine Linie oder gerade Fläche in einer Richtung fortläuft, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, daß jeder der so fortlaufenden Raumteile einen besonderen Kraftansatz bildet, und somit eine Mehrheit von Bewegungen entsteht. Ein solcher Zusammenhang einander sich anschließender Einzelbewegungen kann in Bezug auf den Kraftcharakter der einzelnen Bewegungen konstant sein, er kann aber auch variieren, in der Weise, daß z. B. zuerst einige kleine Bewegungen, dann zwei große und darauf wieder kleine Bewegungen kommen.

II.

Ein anderer Typus von Zusammenhängen ist folgender: Die mehreren Bewegungen gehen in gleicher Richtung, bilden aber nicht eine fortlaufende Reihe, sondern laufen einander parallel. Dabei sind wieder mehrere Arten möglich. Die parallelen Bewegungen können vertikale oder horizontale Richtung haben, und sie können sich ferner durch die Lage der einzelnen Parallelen zu einander unterscheiden. Einige solcher Möglichkeiten wollen wir hier graphisch darstellen.



Zu Fall B sei folgendes bemerkt: Übereinanderliegende parallele Raumteile interpretieren wir selten als eine Folge horizontaler Bewegungen, und wenn wir gleichwohl zu solcher Interpretation gezwungen sind, so empfinden wir ein Unbehagen, das in unserer Ungeübtheit für derartige Bewegungen begründet ist.

Freilich sind uns horizontale Bewegungen geläufig, besonders die von rechts nach links gehende, aber eine Reihe solcher Bewegungen ist uns dann ungeläufig, wenn sie nicht in gleicher, sondern ungleicher Höhenlage sind. Auch die Natur veranlaßt uns durch ihren Anblick selten zur Vornahme solcher horizontaler Parallelbewegungen.

Wenn uns in der Natur oder in der Kunst mehrere horizontale Raumschichten gegeben sind, so neigen wir dazu, sie nicht als horizontale parallele Bewegungen, sondern als Teile einer Hochbewegung anzusehen. Zum Beispiel, wenn uns ein Bild gegeben ist, das im Vordergrunde einen Acker, dahinter horizontal parallel laufend einen Fluß, darüber wieder parallel einen Acker und darüber ein ebensolches Stück Himmel hat, so neigen wir dazu, das Ganze als eine Hochbewegung zu interpretieren, sofern nicht durch das Format

oder durch die einzelnen Raumteile eine solche Interpretation ausgeschlossen ist.

Ganz anders verhält es sich bei Fall A, der parallele vertikale Bewegungen darstellt. Solche in ihrer Lage wechselnde Bewegungen vorzunehmen, sind wir durch viele uns geläufige Tätigkeiten gewöhnt, und schon der Anblick der Natur bietet uns beständig derartige Parallelbewegungen, nicht minder auch die Kunst, z. B. wenn auf modernen Bildern eine Gruppe von schlanken Bäumen oder von Lilien oder Menschen dargestellt ist.

Parallelbewegungen in die Ferne gehören nicht hierher, weil sie sich unserem Eindruck nicht als parallele, sondern als konvergierende Bewegungen darstellen.

Es muß noch bemerkt werden, daß mehrere parallele Bewegungen auch dann, wenn sie einzeln dasselbe Kraftquantum und denselben Kraftcharakter ausdrücken, doch durch ihr Zusammensein für unseren Eindruck in Bezug auf ihre Kraftansätze verschieden sind. Das kommt zunächst daher, daß ja beim Begleiten der Bewegungen die Lage den Kraftcharakter mitbedingt. Sodann aber kommt für jede Einzelbewegung viel darauf an, an welcher Stelle in der Reihenfolge sie steht, ob an erster oder zweiter oder dritter u. s. w.

Eine Bewegung an erster Stelle ist immer eine einleitende für die anderen; die an zweiter Stelle ist von der Art der ersten mitbedingt, d. h. sie ist dadurch, daß schon ein ähnlicher Kraftansatz voranging, eine andere, als wenn die erste Bewegung nicht da wäre und sie, die zweite, die erste wäre. Die zweite ist aber auch von der nächstfolgenden dritten beeinflußt; denn indem man sie ausführt, bereitet man zugleich die dritte vor. Die zweite wäre uns also ein ganz anderer Kraftansatz, wenn die Reihe mit ihr abschlösse und die dritte oder vierte Bewegung gar nicht vorhanden wäre.

Diese Bemerkung ist praktisch von großer Bedeutung. Wenn wir etwa auf einem Maréeschen Bilde gerade Bäume nebeneinander sehen, so bedeuten diese, obschon sie fast gleich sind, doch nicht ganz gleiche Kraftansätze, sondern jeder bedeutet für uns infolge des Begleitens, ohne daß wir

uns dieses Unterschiedes deutlich bewußt sind, einen besonderen, von den anderen verschiedenen Kraftansatz.

Ebenso ist es, wenn wir in der Architektur nebeneinander befindliche, scheinbar gleiche Vertikalbewegungen begleiten.

III.

Ein sehr wichtiger Typus von Bewegungsfolge besteht darin, daß mehrere Bewegungen, in annähernd gleicher Richtung laufend, konvergieren. Die Vereinigung dieser Einzelbewegungen bedeutet für uns eine Vereinigung der durch sie dargestellten Kräfte. Nach derselben setzt sodann eine Kraft ein, die als Vereinigung der mehreren Anfangskräfte gilt und die Bewegung weiter leitet, um irgend ein Resultat zu erreichen.

Die Sache kann auch insoweit variieren, daß die mehreren Bewegungen sich nicht erst zu einer starken Bewegung vereinigen, sondern sich unmittelbar zu gemeinsamen Erfolg zusammentun.

Hierzu einige Beispiele. Man denke sich ein Gemälde, auf dem mehrere Bewegungen im Wasser dargestellt sind, die sich zu einer starken Bewegung, zu einer starken Welle vereinigen, worauf dann die so vereinigte Kraft ein Schiff erfaßt und mit sich schleudert. Ein derartiges Beieinander von Bewegungen kann auch in der Natur vorkommen und würde dann natürlich diese Interpretation erfahren.

Dieselbe Interpretation tritt auch ein, wenn es nicht dargestellte reale Bewegungen, sondern bloß formal ausgedrückte Bewegungswerte sind. Ein interessantes Beispiel hierfür war mir eine Radierung von S'Gravesande. Vorn deutete alles auf einen langgestreckten, niedrigen Stall hin, der dann seinerseits wieder als Kraftquelle für eine andere starke Bewegung zu gelten hatte. Obgleich die Andeutungen, die betonten Flächen im Vordergrunde, an sich nichts mit dem Stall zu tun hatten, galt doch der letztere als Resultat der vielen auf ihn zueilenden, nur für unsere Illusion vorhandenen Kräfte.

Natürlich ist auch dieser Typus in unzähligen Formen und Arten möglich, die dadurch gegeben sind, daß die Zahl

und Art der einleitenden Einzelbewegungen und ebenso die Hauptbewegung und ihr weiterer Verlauf verschieden sein können. Weitere Variationen sind denkbar durch die Verschiedenheit der Richtungen, in welchen die Einzelbewegungen laufen.

IV.

Verwandt mit Typus III ist dessen Umkehrung, die darin besteht, daß eine stärkere Kraft sich in viele schwächere fast gleichlaufende Kräfte verteilt, indem die Kraft also nach mehreren Richtungen hin ihre Wirkung übt. Dieser Fall ist auch in der Natur sehr häufig, z. B. wenn der Wind von einer länglichen größeren Wolke Streifen zieht, so gilt die Wolke als Hautptbewegung und die Streifen als die davon abgehenden schwächeren Ausläufer der Kraft. Ebenso wird bei den meisten Bäumen interpretiert. Die Äste gelten als aus der breiten Kraft des Stammes hervorgegangen. Oft in regelmäßiger, oft in unregelmäßiger Weise stellen die Bäume einen solchen Kräfteverlauf dar. Am gleichmäßigsten wohl bei der Palme, die in allen Richtungen in gleicher Kraft und Länge die Bewegungen auszuteilen scheint. Ebenso deuten wir ein Gebirge, das sich von dem Hauptstock in schwächeren Ausläufern fortsetzt.

Typus III und IV können sich auch vereinigen, indem eine Hauptkraft zuerst aus vielen Einzelkräften entsteht und sich darauf in vielen kleinen Kräften fortsetzt.

V.

In den bisherigen Typen haben wir fast ausschließlich eine Richtungsgleichheit der mehreren Bewegungen vorausgesetzt. Es gibt nun aber auch Typen mit Richtungsunterschieden. Da ist zunächst der Fall der Hin- und Herbewegung. Dieser ist dadurch gegeben, daß sich eine Mehrheit von Bewegungen aneinander schließt, bei denen jedoch stets die folgende Einzelbewegung eine entgegengesetzte Richtung zu der vorhergehenden hat. Ein häufiger Fall dieser Art ist die sogenannte Zickzackbewegung, die dadurch charakterisiert ist, daß der

Übergang von der einen zu der anderen Einzelbewegung in einer mehr oder minder scharfen Ecke vor sich geht, die uns nötigt, stets mit einem neuen Kraftansatz einzusetzen.

Wenn keine Ecke, sondern eine Kurve den Übergang bildet, so erhalten wir nicht notwendig den Eindruck einer Mehrheit von Bewegungen, wenigstens heben sich uns die einzelnen Teile nicht so stark als Einzelbewegungen ab. Sie erfordern nicht einen so deutlich einsetzenden Kraftansatz. Jedoch ist das bei jeder Art der Kurve verschieden. Es gibt auch Reihen hintereinander auftretender Kurven, die uns zu sehr bemerkbaren starken Einzelbewegungen veranlassen. Das geschieht nämlich dann, wenn die Kurven ziemlich bedeutend sind, so daß ihr Begleiten jedesmal einen neuen, deutlich verspürbaren Kraftansatz erfordert.

Andererseits macht auch nicht jede Zickzacklinie im gleichen Grade den Eindruck einer Bewegungsmehrheit. Wenn die einzelnen Bewegungen so leicht und einfach und in so kurzem Raume einander folgen, daß sie für unser Empfinden mit einem einzigen Kraftansatz bewältigt werden können, so empfinden wir kaum, daß hier eine Reihe mehrerer Bewegungen von uns ausgeführt wird. Eine Mehrheit von Bewegungen entsteht für uns erst dann, wenn die einzelnen Abschnitte sich uns deutlich als besondere Kraftansätze bemerkbar machen.

Sowohl die Zickzacklinie, wie auch die Schlangenlinie spielen in der Kunst eine große Rolle. Sie sind ein häufig vorkommendes Ornament in der Architektur und im Kunstgewerbe. Aber auch in der Natur kommen sie oft vor, z. B. als Bergkonturen, oder als der Lauf eines Flußes.

Hin- und Herbewegungen haben, wenn sie einzeln bloß leichte Kraftansätze darstellen, in der Regel nur die Bedeutung des Kraftsammelns, und es schließt sich ihnen auf Gemälden dann gewöhnlich eine entscheidende, starke Bewegung an, die uns die Lösung der Spannung, den Verbrauch der angesammelten Kräfte bildet.

Von großer Bedeutung bei diesem Bewegungstypus ist die Gesamtrichtung, d. h. die Richtungstendenz, die die Hin- und Herbewegungen im ganzen verfolgen. Wenngleich jede Einzel-

bewegung eines solchen Bewegungszusammenhanges eine andere Richtung hat, als die vorhergehende und nachfolgende, so stimmen doch alle darin überein, daß sie doch derselben Gesamtrichtung zustreben.

Die letztere kann sein, nach rechts, nach links, nach oben, nach unten, in die Ferne oder aus der Ferne heraus. Sie kann auch eine zwischen diesen Richtungen gemischte sein.

Starke Hin- und Herbewegungen kommen nur als Bewegungen nach aufwärts oder als Bewegungen in die Ferne vor. Das hängt wieder mit den Gesetzen unseres Organismus zusammen, der nur in diesen Richtungen starke Hin- und Herbewegungen zu begleiten im stande ist.

Seitliche Hin- und Herbewegungen vertragen sich nur dann mit einer gewissen Kraftfülle, wenn die Einzelbewegungen, aus denen sie bestehen, hinauf- und hinabgehend sich nach der Seite vorwärts bewegen, nicht also, wenn sie in der horizontalen Lage verlaufen.

Am häufigsten kommen starke Hin- und Herbewegungen mit aufwärtsgehender Tendenz vor. Das entspricht auch den meisten derartigen Bewegungsvorkommnissen in der Natur. Denn starke Hin- und Herbewegungen in der Natur gehen fast nur in vertikaler Richtung, weil von allen Organismen, um die Höhe zu erreichen, mehr Anstrengung erforderlich ist, als bei seitlichen oder bei hinabgehenden Bewegungen, und weil die geforderte Anstrengung am besten durch Hin- und Herbewegungen überwunden werden kann.

VI.

Ein weiterer Typus von Bewegungsmehrheiten ist dadurch gegeben, daß Bewegungen von verschiedener Richtung einander folgen, daß dieselben aber nicht einander entgegengesetzt, nicht also in einer Zickzack- oder Schlangenbewegung laufen. Arten dieses Typus sind durch folgende Fälle gegeben:

Fall A. Es kann vorkommen, daß einer unten stattfindenden Rechtsbewegung eine Hochbewegung folgt,

Fall B. oder einer auf der rechten Seite sich erhebenden Hochbewegung eine seitliche nach links gehende Bewegung,

Fall C. oder einer auf der linken Seite sich erhebenden Hochbewegung eine seitliche Bewegung nach rechts,

Fall D. oder einer oben stattfindenden horizontalen Rechtsbewegung eine abwärtsgehende,

Fall E. oder einer hinaufgehenden Bewegung eine oder mehrere hinabgehende Bewegungen.

Noch viele andere Fälle können durch Richtungsunterschiede so vereinigter Bewegungen gegeben sein.

Alle diese genannten Fälle stellen Bewegungsreihen dar, bei denen die Einzelbewegungen untereinander in der Richtung verschieden sind.

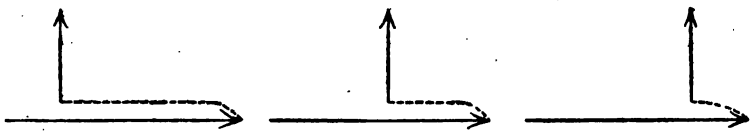
Auch bei diesem Typus ist es von großer Wichtigkeit, in welchem Winkel die Einzelbewegungen zueinander stehen. Denn je nach dem Grade des Richtungsunterschiedes ist das Kräftespiel, das eine solche Mehrheit von Bewegungen darstellt, ein anderes. Man denke sich etwa folgendes Beispiel: Auf einem Bilde ist im Vordergrunde, also unten, eine nach rechts gehende Meeresströmung und hinter derselben eine schmale aufragende Klippe oder ein Segel dargestellt.

In diesem Falle ist dann so zu interpretieren, daß man mit der durch die rechtsgehende Meeresströmung dargestellten Bewegung beginnt, und dann die aufwärts gehende Bewegung, die durch die Klippe oder durch das Segel dargestellt wird, folgen läßt. Der ästhetische Eindruck wird sofort ein anderer, wenn die Klippe oder das Segel nicht senkrecht, sondern schräg steht, also in einem spitzen oder stumpfen Winkel auf der unten vor sich gehenden Rechtsbewegung.

Ebenso wichtig wie die Winkelstellung ist die Entfernung der beiden Bewegungen voneinander. Diese kann sehr verschieden sein. Sie kann z. B. so sein, daß die zweite Bewegung sich nahe dem Ende der ersten Bewegung erhebt, oder aber nahe der Mitte, oder noch weiter weg, also nahe dem Anfang der ersten Bewegung.

Der ästhetische Unterschied bei derartiger Verschiedenheit der Lage ist dadurch bedingt, daß zur Verbindung der ersten

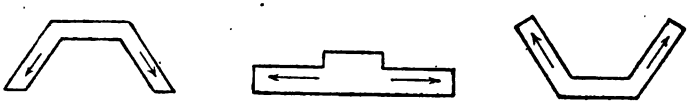
mit der zweiten Bewegung eine größere bezw. kleinere Zwischenbewegung nötig wird. Diese letztere ist nicht in dem Bilde dargestellt, sie wird aber gleichwohl von uns als sehr bemerkbare Bewegung ausgeführt; sie muß ausgeführt werden als natürliche Folge des Begleitens der beiden Bewegungen. Man denke sich z. B. bei dem oben erwähnten Gemälde das Segel nicht über der Mitte der dargestellten Meeresströmung, sondern weiter links oder weiter rechts. Wenn wir dann die Zwischenbewegung in den drei gedachten Fällen als punktierte Linien mit hineinzeichnen, so ergibt sich folgendes Bild:



VII.

Einen wichtigen Fall von Bewegungsmehrheit bildet auch die sogenannte symmetrische Form. Symmetrische Formen werden als zwei Bewegungen interpretiert, die entweder beide nach unten, oder nach der Seite, oder auch nach oben gerichtet sind.

Die Symmetrie ist in der Architektur und im Kunstgewerbe sehr häufig, kommt aber auch in der Malerei und in der Skulptur vor.



A *B* *C*

Wenn wir Formen sehen, wie die obigen als A, B und C dargestellten, so sind wir gezwungen, sie als zwei Bewegungen von gleicher Größe zu interpretieren. Dagegen ist eine solche Interpretation ausgeschlossen, wenn zwei ganz gleiche Raumteile übereinanderliegen. Derartige Formen sind als in gleicher Richtung gehende, nach oben oder nach unten zu interpretierende Kraftansätze anzusehen, von denen der eine die Fortsetzung des anderen bildet.

Bei den symmetrischen Formen werden die beiden Bewegungen dadurch vereinigt, daß sie, ohne daß wir uns dessen bewußt werden, hintereinander begleitet werden, zuerst die eine, dann die andere.

Symmetrische Formen bedeuten trotz formaler Gleichheit doch nicht eine Gleichheit von Bewegungen. Der Unterschied der beiden jeweils vereinigten Bewegungen ist begründet: 1) in der verschiedenen Lage derselben, indem die eine mehr auf der linken, die andere mehr auf der rechten Seite zu begleiten ist, 2) in der Stellung, die die Einzelbewegung in der Reihenfolge einnimmt, da ja die beiden Seiten nicht gleichzeitig begleitet werden, sondern die eine nach der anderen begleitet wird. 3) Zuweilen ist auch noch ein Unterschied in der Richtung vorhanden, nämlich bei solchen symmetrischen Formen, bei denen die eine Seite nach rechts, die andere nach links zu interpretieren ist.

Bei allen Fällen von Bewegungsmehrheit ist von größter Wichtigkeit die Reihenfolge, in der von uns die Einzelbewegungen aneinandergereiht werden. Die Interpretation für die Reihenfolge geschieht nicht willkürlich, sondern nach bestimmten Gesetzen. Es gibt Interpretationsgesetze, wie für die Einzelbewegungen, so auch für die Bewegungsmehrheit. Wir befolgen diese Gesetze, ohne daß wir uns dessen bewußt sind.

Die Reihenfolge, in welcher wir die Bewegungen einander folgen lassen, wird zunächst dadurch bestimmt, ob wir in der einen, bezw. in der anderen Folge die Bewegungen am natürlichsten begleiten können, mit anderen Worten, ob das Begleiten in der einen bezw. in der anderen Richtung am ehesten den Gesetzen unseres Organismus entspricht.

Ferner aber wird sie bestimmt durch die formalen Elemente selbst, die meistens eine eindeutige ganz bestimmte Interpretation verlangen, der wir natürlich folgen müssen. Wenn z. B. eine Zickzacklinie gegeben ist, die in vertikaler

Richtung laufend unten sehr stark und in großen Einzelbewegungen beginnt, und in ihrem oberen Teil aus schwachen und kleinen Bewegungen besteht, so ist durch eine solche Form die Bewegungsinterpretation gebunden, indem wir das Ganze als eine hinaufgehende Gesamtbewegung ansehen müssen.

Eine sehr allgemeine Regel ist folgende: wenn zwei Bewegungen gegeben sind, von ungleicher Länge, so kann die kürzere sowohl an die erste wie auch an die zweite Stelle kommen. An der ersten Stelle kann sie jedoch nur dann stehen, wenn sie so stark erscheint, daß die größere Bewegung als Nachbewegung zu ihr angesehen werden kann, oder andererseits so schwach, daß sie bloß als vorbereitende Bewegung gelten darf. Vorausgesetzt ist dabei, daß die größere Bewegung ihrer Form nach eine solche Interpretation zuläßt.

In sehr vielen Fällen jedoch gibt die Form keinen Anlaß zu bestimmter Interpretation. Dann werden wir allein dadurch bestimmt, ob wir nach dem Gesetze unseres Organismus lieber in der einen oder in der anderen Richtung eine Bewegungsfolge haben wollen.

Für alle Fälle von Bewegungsmehrheit sind außerdem noch folgende Gesichtspunkte hervorzuheben. Abgesehen von der Richtung ist für den Charakter jeder Bewegungsmehrheit von Einfluß: 1) die Zahl der Einzelbewegungen, 2) die Stärke und der Charakter derselben, 3) die Stelle der Kraftbetonung, d. h. ob die Kraftstelle bei der ersten oder bei der zweiten oder bei der dritten Einzelbewegung liegt. Ist die erste die kraftbetonte, so sind die folgenden nur Nachbewegungen, vorausgesetzt, daß nicht wiederum später eine Kraftsteigerung stattfindet. Ist die zweite oder dritte die kraftbetonte, so sind die vorangegangenen nur einleitende Bewegungen, 4) die Entfernung der dargestellten Einzelbewegungen voneinander, 5) das Maß des Kraftunterschiedes derselben.

Das ästhetische Gesetz.

In dem Bisherigen haben wir das Vorhandensein von Bewegungswerten in den Empfindungsinhalten nachgewiesen. Nunmehr handelt es sich darum, das Gewonnene für die Ziele der Ästhetik zu verwerten. Bewegungswerte haben wir ja nur deßhalb betont, weil wir von der Annahme ausgingen, daß in ihnen die ästhetische Wirkung begründet sei.

Das Vorhandensein von Bewegungswerten genügt nicht, um ein Wohlgefallen in uns hervorzubringen; denn es gibt solche, die uns gefallen, und andere, die uns mißfallen. Es kommt ganz auf die Art der Einzelbewegung, bezw. der Bewegungsmehrheiten an, ob die eine oder die andere Wertung in uns zu stande kommt.

Es entsteht nun für uns die Frage, welche Forderung, welches Gesetz die Bewegungen erfüllen müssen, um in uns ein Gefallen zu erregen.

Vor dieser Frage standen auch die beiden Ästhetiker Lipps und Semper, als sie die ästhetische Bedeutung der Bewegung ergründen wollten. Die Antwort suchten beide in der gleichen Richtung, nämlich in den Dingen selbst, in der Natur der Dinge. Semper sagte: eine Bewegung gefällt dann, wenn sie bei einem Dinge die Andeutungen auf den Zweck desselben enthält, z. B. ein Gefäß gefällt uns, wenn in seinen Formen und in seinem Ornament die Bestimmung angedeutet ist; seine Bewegungen müssen den durch die Associationen erregten Bewegungen entsprechen. Lipps nahm denselben Gedanken auf. An dem Beispiele der dorischen Säule suchte er zu beweisen, daß man jedem Dinge diejenige Form geben müsse, die durch seine Bestimmung verlangt würde. So müßten etwa die Bewegungen in einer Säule die Bedeutung der Säule zeigen; sie müßten einen Hinweis enthalten auf ihre Bestimmung, das über ihr Befindliche zu tragen. Aber Lipps erweiterte noch die an die Bewegung zu richtenden Forderungen. Er zog die Naturgesetze, vor allem die Gesetze der Statik in Betracht und sagte, die in Formen

gegebene Bewegung dürfe nicht den Gesetzen der Natur widersprechen.

Die in diesen Behauptungen enthaltenen Wahrheiten werden wir an anderen Stellen dieses Buches, wenn auch in anderer Auffassung zur Geltung kommen lassen. Die von Lipps und Semper für die Bewegungen aufgestellten Gesetze sind für die Zwecke der Ästhetik ungenügend, ja teilweise sogar unrichtig. In jedem Falle fehlt ihnen die allgemeine Fassung, durch die sie den Eindruck eines allgemeinen ästhetischen Gesetzes machen.

Dieser Mangel ist dadurch entstanden, daß sich beide Ästhetiker von der Art, wie Bewegungen auf uns wirken, eine unzutreffende Vorstellung machten. Unsere Auffassung in Bezug auf die Wirkung der Bewegungen ist bereits in dem Kapitel dargelegt, das von dem Begleiten der Bewegungen handelt. Der in uns sich entwickelnde Vorgang besteht darin, daß wir die gesehenen realen oder formalen Bewegungen mit unserem Organismus begleiten, d. h. daß wir in uns die Kraftansätze erzeugen, die zum Begleiten erforderlich sind. Durch diese Annahme ist eine ganz neue Auffassung in die psychologische Betrachtung der Bewegung gekommen. Denn, wenn es sich nunmehr um das Auffinden von ästhetischen Gesetzen handelt, so haben wir solche nicht in den Dingen, nicht in der Natur der Dinge zu suchen, sondern in uns, in unseren eigenen Gesetzen.

Es soll ja freilich nicht bestritten werden, daß die allgemeinen Gesetze der Natur auch bei uns in Wirksamkeit sind, aber darum bleibt gleichwohl die Wahrheit bestehen, daß unser Organismus infolge seiner Anlage ganz andere Bewegungsweisen, Bewegungsgesetze hat, als sie in der übrigen Natur vorkommen.

Er ist in seinem Können an seine Gesetze gebunden. Sie legen ihm Beschränkungen auf und verhindern ihn, jede beliebige Bewegungsfolge begleiten zu können. Das gilt schon in Anbetracht der realen und vollends in Anbetracht der formalen Bewegungen der Natur. Die Natur gibt uns sehr viele Bewegungszusammenhänge, die wir niemals in derselben Weise zu begleiten vermögen.

Wir nehmen sehr oft, wenn wir reale Bewegungen begleiten müssen, unbewußt Fälschungen vor. Wir deuten uns das Gesehene in einer uns gemäßen Bewegungsweise, nehmen etwa Teile heraus und bringen diese in einen uns gemäßen Zusammenhang. Wir tun das, weil uns sonst ein Begleiten der realen Bewegungen in den meisten Fällen unmöglich wäre.

Ein Beispiel soll das erläutern. Wenn wir einen breiten Fluß sehen, der aus der Ferne kommt, und nach der anderen Seite in der Ferne verschwindet, so deuten wir uns das Gesehene als folgenden Bewegungszusammenhang. Das breite Kommen bedeutet für uns das Entstehen langsam sich bewegender, sich breit sammelnder Kraftansätze. Die Bewegung scheint sich immer mehr zu verstärken und am lebhaftesten in den uns nächsten Teilen zu entwickeln. Diese Interpretation kommt daher, daß wir in diesen Teilen das Spiel des Wassers und der Wellen deutlicher sehen können. Darum erscheint bei uns die Kraftstelle der Bewegung zu sein, die darauf für unseren Eindruck sich allmählich abschwächt und in der Ferne verklingt. In Wirklichkeit ist die im Flusse vor sich gehende reale Bewegung eine ganz andere. Denn die aufwärts liegenden Teile sind vielleicht ebenso bewegt oder gar noch bewegter, als die uns nächsten. Auch die abwärts liegenden Teile nehmen an Kraft und Fülle keineswegs ab, sie bilden gar nicht ein Verklingen der Kraft; wir nehmen also eine Deutung vor, die der Wirklichkeit durchaus nicht entspricht. Einer solchen Fälschung sind wir uns nicht bewußt. Denn wenn wir nur ein wenig darüber reflektieren, so wissen wir ja, daß der Fluß an der uns nächsten Stelle keineswegs die größte Kraftfülle hat, aber unbewußt machen wir solche Fälschungen beständig. Wir tun es deshalb, weil wir es müssen, weil bei den allermeisten realen Bewegungen der Natur es uns unmöglich sein würde, sie genau in derselben Weise zu begleiten.

Wollten wir die Bewegungen des Flusses in seinen höherliegenden Teilen als Bewegung mit hinzudenken, so könnte unser Organismus diese Anforderungen nicht erfüllen, sondern

er könnte jeweils nur die Flußbewegung in einer Bewegung begleiten, die ihm gemäß ist, und die als eine Folge von Anfang, Höhepunkt und Abnahme einer Bewegung erscheint.

Jede Bewegung wird von uns durch ein Anfangsstadium eingeleitet, dem dann ein Hauptstadium, das ist die Kraftstelle der Bewegung folgt, und darauf kommt das letzte Stadium, das ist das Ausklingen der Bewegung.

a) Das Anfangsstadium ist dasjenige, in dem sich der Organismus zur Vornahme einer Bewegung in Bereitschaft setzt. Es besteht aus dem mehr oder weniger langsamen Heraufkommen kleinerer Kraftansätze, die sich in uns zu einem stärkeren Kraftansatz einigen, der dann die eigentliche Bewegung auslöst. Das Anfangsstadium wird uns psychisch bemerkbar als das Entstehen des Willensimpulses. Man glaubt, in sich die Vorgänge im Organismus bemerken zu können, die in einem Sammeln kleiner Kraftansätze bestehen.

b) Die Kraftstelle unserer Bewegungen bildet der entstandene Willensimpuls selbst, mit der sich daran knüpfenden Hauptbewegung. Der Willensimpuls, bezw. die von ihm ausgelöste Bewegung ist in seiner Stärke und in seinem Charakter abhängig von dem Anfangsstadium, von der Stärke und der Kompliziertheit desselben.

c) Das Endstadium einer Bewegung besteht in dem Auslaufen der durch das Anfangsstadium ausgelösten Kräfte.

Da sich das Anfangsstadium aus einer Menge kleiner Impulse zusammensetzt, die alle für sich als Einzelbewegungen betrachtet werden können, so zerfällt eigentlich jeder innere Bewegungsvorgang des Organismus in eine Menge von Einzelbewegungen. Da nun aber diese alle unter sich vereinigt sind, und ferner in unendlich kurzer Zeit einander folgen, so entsteht für uns gleichwohl der Eindruck einer Einheit, weil die Vielheit der Anfangsimpulse uns nicht ins Bewußtsein kommt.

Jede Bewegung kann dadurch komplizierter werden, daß sie nicht eine, sondern mehrere kraftbetonte Stellen enthält. Zwischen der ersten und der zweiten Kraftstelle schiebt sich notwendig ein ruhigeres Stadium als Übergangsstadium ein.

Da uns in solchen Fällen zwei Kraftstellen ins Bewußtsein kommen, so entsteht für uns der Eindruck einer Mehrheit von Bewegungen. Eine so vereinigte Mehrheit ist, da sie für uns in engem Zusammenhange steht, ebensowohl als eine einzige Bewegung anzusehen, denn sie hat zugleich den Charakter einer Einheit.

Die Einheit einer zusammengesetzten Bewegung ist darin begründet, daß das der ersten Kraftstelle vorangehende Anfangsstadium schon auf die ganze Reihe eingerichtet ist, d. h. das im Anfang der gesamten Bewegungsreihe vorgenommene Einstellen des Organismus ist schon auf die sämtlichen Kraftstellen berechnet. Die einzelnen Kraftansätze, die sich im Anfangsstadium bilden und zusammentun, sind dadurch, daß nicht eine, sondern mehrere Kraftstellen kommen sollen, in ihrer Art und Zusammensetzung bestimmt.

Bei einer Bewegungsmehrheit ist also ebenso, wie bei einer Einzelbewegung der ganze Verlauf und Charakter der Bewegung schon im Anfangsstadium begründet.

Andererseits unterscheidet sich jedoch die Bewegungsmehrheit von der Einzelbewegung dadurch, daß während des Bewegungsverlaufes gewisse Neueinstellungen des Organismus stattfinden, die zwar alle im Anfangsstadium vorbereitet und begründet sind, die uns aber gleichwohl im Bewegungsverlauf bemerkbar werden. Aber auch abgesehen hiervon ist eine Bewegungsmehrheit schon durch den Charakter des Anfangsstadiums von einer Einzelbewegung unterschieden, indem dieses eine Mehrheit von Kraftstellen in Rücksicht nehmen muß, und darum einen komplizierteren Charakter erhält, als dasjenige einer Einzelbewegung.

Eine Mehrheit von Bewegungen hat mit Einzelbewegungen dadurch eine besondere Verwandtschaft, daß auch sie eine Hauptkraftstelle enthält, denn nicht alle betonte Bewegungen sind von gleicher Bedeutung, sondern sie unterscheiden sich als mehr oder weniger betonte. Eine Bewegungsreihe kann oftmals den Eindruck machen, daß schwächer betonte Bewegungen noch zum Anfangsstadium gehören und die eigentliche Bewegung erst nach ihnen einsetzt.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich, daß sowohl die Einzelbewegungen wie auch die Bewegungsreihe bestimmten, **in der Anlage unseres Organismus begründeten Gesetzen,** unterworfen sind.

Diese Gesetze bestimmen unsere ästhetische Wertung. Wenn Fremdbewegungen von solcher Art sind, daß wir sie nicht begleiten können, so erregen sie in uns Unlustgefühle. Wenn sie dagegen den Bewegungsgesetzen unseres Organismus entsprechen, d. h. wenn sie ein Anfangsstadium enthalten, dem dann die ganze Fortsetzung entspricht, mit anderen Worten, wenn sie keine Bewegung von uns verlangen, zu der sie nicht das entsprechende einleitende Anfangsstadium gegeben haben, so erregen sie in uns Schöngefühle.

Darum verlangen wir von jeder Bewegung, daß jeder Teil derselben zu den anderen paßt, und daß uns das Ganze den Eindruck eines notwendigen Zusammenhanges macht.

Wie wir an dem Beispiele des Flusses sahen, stellen die meisten realen Bewegungen der Natur nicht einen uns entsprechenden Bewegungszusammenhang dar. Sie sind meistens in einem großen ununterbrochenen Zusammenhang mit vielen anderen Bewegungen ohne Anfangs- und ohne Schlußstadium. Wenn wir gleichwohl die Bewegungen der Natur zu genießen vermögen, so kommt das daher, daß wir sie nur in ihren Teilen begleiten und uns diese in einer uns gemäßen Weise umdeuten. Abgesehen von den Bewegungen, die wir bei anderen Menschen und bei den Tieren sehen, kommt es in der Natur selten vor, daß eine Bewegung einen uns gemäßen Verlauf nimmt. Zu solchen seltenen Fällen gehört die Bewegung einer aufsteigenden Rakete. Sie entwickelt sich in einer immer mehr zunehmenden Energie, die uns gleichzeitig als zunehmendes Geräusch bemerkbar wird und sie zeigt sich uns schließlich in einem Nachlassen und Erlöschen der entwickelten Kraft. Auf diesem uns gemäßen Bewegungsverlauf beruht, abgesehen von der durch die Farben hervorgerufenen Wirkung, der ästhetische Genuß eines solchen Phänomens.

An die formalen Bewegungen stellen wir natürlich die gleichen Anforderungen. In ihrer Form muß ein Anfangs-, ein

Haupt- und ein Schlußstadium für unsere begleitende Bewegung begründet sein. Es ist nicht erforderlich, daß die Formen das Anfangsstadium selbst enthalten, sondern erforderlich ist nur, daß durch das Sehen einer Form dieses Stadium in uns erweckt wird. Letzteres kann schon dadurch geschehen, daß die Form in einer solchen Lage sich befindet, die uns zu einer entsprechenden Anfangsbewegung veranlaßt. Wenn z. B. auf einem Bilde, etwa in dessen Mitte, sich ein Gegenstand erhebt, so wird ein Anfangsstadium in uns schon dadurch erzeugt, daß wir eine Bewegung bis zur Mitte, d. h. bis zum Anfang dieser Hauptbewegung zu machen gezwungen sind. Ebenso verhält es sich mit dem Schlußstadium; auch dieses braucht in der Form nicht notwendig ausgedrückt zu sein, es genügt, wenn die Form in irgend einer Weise uns zu einer wenn auch nicht formal ausgedrückten Nachbewegung zwingt. Eine solche Bewegung wird z. B. von uns schon dadurch hervorgebracht, daß von dem Ende einer Hochbewegung an der Arm sich seiner natürlichen Lage wieder nähert; sie ist uns ferner durch die Form auch schon dann gegeben, wenn die dargestellte Bewegung in eine uns bequemere Lage rückt. Dadurch entsteht nämlich für unser Begleiten eine Abnahme des Kraftverbrauchs und somit ein Verklingen der Kraft.

Daß die Natürlichkeit einer Bewegung in dem hier dargelegten Sinne die Schöngefühle bedingt, dafür gibt es zwei Beweise, einen positiven und einen negativen. Ersterer besteht darin, daß man die uns gefallenden Dinge in Bezug auf ihren Bewegungsverlauf prüft und dann feststellt, daß dieselben einen unserem Organismus angemessenen Verlauf haben.

Jedes große angesehene Kunstwerk erweist sich bei der Analyse als mit unseren Bewegungsgesetzen übereinstimmend. So z. B. bietet das Bild der Sixtinischen Madonna einen uns ganz gemäßen Bewegungsverlauf. Die darin enthaltene Hochbewegung hat eine natürliche Kraftentfaltung, und zwanglos schließt sich ihr die Abbewegung an und endet in einer harmonisch verklingenden Weise.

Der negative Erfahrungsbeweis für unser Gesetz besteht darin, daß man die uns mißfallenden Dinge in ihrem Bewegungsverlauf prüft und feststellt, daß stets in denselben Bewegungsfehler enthalten sind.

Es kann vorkommen, daß ein Kunstwerk für unseren Eindruck zu viele Bewegungen enthält und uns darum keine Schöngefühle erregt. Manchmal machen wir bei einer Kleidung oder bei einer Ausstattung eines Zimmers die Beobachtung, daß in uns durch Hinzufügung neuer Bewegungswerte ein Mißfallen erregt wird. Wir haben den Eindruck, daß eine zu große Zahl von Bewegungswerten vorhanden ist. Nicht jede beliebige Bewegungsmehrheit kann von uns in eine natürliche Bewegungsreihe vereinigt werden. Wir sind in Bezug auf die Zahl der für uns vereinbaren Einzelbewegungen beschränkt. Wenn uns z. B. in der bildenden Kunst mehrere Bewegungen gegeben sind, die wir als Anfangsstadium deuten und außerdem Einzelbewegungen, die unverkennbar das Hauptstadium bilden, und wiederum andere, die den Verlauf bilden, so können diese Einzelbewegungen eine ziemlich stattliche Zahl bilden, aber diese Zahl kann doch nicht beliebig vergrößert werden, weil sonst jede Bewegungsdeutung für uns aufhört. Denn die vielen Bewegungen, die außer der sichtbaren Hauptbewegung etwa noch vorhanden sind, können oftmals von uns nicht als ein Anfangsstadium gedeutet werden. Wenn sie in zu großer Zahl auftauchen und dadurch eine eigene Energie verlangen, so verlieren sie für uns den Charakter des Anfangsstadiums, und die sichtbare Kraftbewegung ist infolgedessen ohne Anfangsstadium, weil die vielen außer ihr vorhandenen Bewegungen durch ihre Fülle nicht geeignet sind, als solches zu dienen.

Es kann auch vorkommen, daß auf ein deutlich erkennbares Anfangsstadium zu viele Kraftbewegungen folgen, die demnach keine natürliche Fortsetzung desselben bilden, und darum gleichfalls das Zustandekommen eines Bewegungsganzen ausschließen. Auch in solchem Falle entsteht der Eindruck einer zu großen Zahl von Bewegungen. Eine zu große Zahl von Bewegungen ist immer gleichbedeutend mit

Bewegungsfehlern; wenn die Zahl zu groß ist, um von uns vereinigt werden zu können, so liegt darin zugleich ein Fehler in Anbetracht unserer organischen Bewegungsgesetze.

Der Grad der Kompliziertheit, dessen Einigung von uns erreicht werden kann, ist individuell verschieden; die einen können eine viel kompliziertere Reihe herstellen als die anderen.

Das Gesetz bezüglich der Zahl ist also identisch mit dem Gesetz der Natürlichkeit der Bewegungen. Denn eine zu große Zahl wirkt nur deshalb unästhetisch auf uns, weil sie den Gesetzen unseres Organismus widerspricht, d. h. weil sie nicht in eine solche Reihe gebracht werden kann, die von uns als Einheit empfunden wird.

Die ästhetische Bedeutung der Lage und Entfernung.

Aus dem Prinzip des Begleitens ergab sich für uns die Folgerung, daß je nach der Lage und Entfernung andere Bewegungsimpulse in uns entstehen. Hiermit zusammenhängt nun die Tatsache, daß auch die ästhetische Bedeutung einer Fremdbewegung durch Lage und Entfernung mitbestimmt ist. Es ist für den ästhetischen Eindruck von größter Wichtigkeit, ob eine Bewegung links oder rechts von uns bezw. über uns, oder unter uns ist, ob sie näher oder ferner von uns ist. Von der Wichtigkeit, die die Lage für uns hat, kann man sich durch Selbstbeobachtung leicht überzeugen. Etwa durch folgendes Experiment. Man nimmt verschiedene Gegenstände und stellt sie nach langem Wählen in einer solchen Reihenfolge auf, welche uns das größte Gefallen erweckt. Wenn wir nun dieselben Dinge, unter Beibehaltung derselben Reihenfolge, so umändern, daß das, was vorher rechts war, auf die linke Seite kommt, und umgekehrt, so wird man die Wahrnehmung machen, daß uns die Gegenstände jetzt einen ganz anderen Eindruck machen. Es kann vorkommen, daß sie jetzt ein Mißfallen erregen. Wenn sie dieses nicht tun, so ist jedenfalls die Art des Gefallens eine ganz andere geworden. Die schwachen Stellen und ebenso die kraftbetonten Stellen sind für uns in eine andere Lage gerückt, und erfordern darum von uns andere Muskelinnervierungen als in der früheren Lage. Bei solchen Umstellungen kann ein Mißfallen dadurch entstehen, daß eine Bewegungsweise von uns in einer Richtung oder Lage gefordert wird, die uns für eine solche Bewegung ungewohnt und darum unbehaglich ist. Eine ähnliche Beobachtung kann man bei Kupferstichen machen, bei den sogenannten Kopien von der Gegenseite. Der künstlerische Eindruck solcher Kopien ist von dem des Originals

durchaus verschieden, denn es ist nicht bloß ein umgekehrtes, sondern auch ein ästhetisch anderes Bild, weil es in uns infolge der Umkehrungen eine ganz andere Muskelbetätigung verlangt. Es gehört zu dem Charakter eines Gemäldes, ja oft der Werke eines Meisters überhaupt, daß an einer gewissen Stelle und in einer gewissen Richtung die Hauptbewegung verläuft, daß sie an bestimmter Stelle ansetzt und in bestimmter Weise verklingt. So finden wir z. B. bei einem Wynants den für ihn charakteristischen Baum immer in gewisser Ferne und an gewisser Stelle und ebenso hat bei ihm der immer wiederkehrende Weg die gleiche Lage im Raume und den gleichen Verlauf. Offenbar gehört es zur künstlerischen Absicht dieses Meisters, gewisse Effekte hervorzubringen, die er nur durch die Wahl einer bestimmten Lage und Richtung seiner Bewegungen erreichen konnte.

Die Raumästhetik hat bisher die Bedeutung der Lage, Entfernung und Richtung niemals beachtet. Sie hat sich darauf beschränkt, einzig und allein auf die ästhetische Bedeutung der Formen hinzuweisen. Die Lage erschien als etwas Zufälliges, Nebensächliches, Unwesentliches. Dieses Verhalten der Raumästhetiker erklärt sich zum Teil aus dem Umstande, daß wir durch Erfahrung nicht gar zu viel Gelegenheit haben, die Bedeutung der Lage zu bemerken. Denn die Dinge wechseln ihre Lage für uns jeden Augenblick; sie wechseln, so oft wir unseren Körper auch nur um ein weniges drehen. Dadurch wird das, was vorher rechts war, schon nach einer geringen Wendung unseres Körpers auf die Mitte bezw. auf die linke Seite gerückt. Die Dinge bleiben uns also zu wenig konstant und daher fehlt die nötige Gelegenheit, die Lage in ihrer ästhetischen Bedeutung beachten zu lernen. Aber immerhin gab es doch Fälle genug, wo man bei genügender Beobachtung diese Bedeutung hätte bemerken können. Denn die Gemälde, und zuweilen auch umrahmte Stellen in der Natur, bleiben für uns relativ konstant in ihrer Lage. Bei Gemälden bleibt das, was einmal rechts war, immer rechts, und was einmal links war, immer links. Daß man trotz solcher Gelegenheiten die Bedeutung der Lage nicht merkte, lag daran,

daß man nicht daran dachte, Unterschiede, die sich aus der Lage für das Gefühl ergeben, auf die letztere zurückzuführen. Man neigte dazu, eher alles andere als Bedingung eines ästhetischen Eindruckes anzusehen, als die Lage und Entfernung der Dinge.

Schon die Kleidung gibt häufig Gelegenheit, die Wichtigkeit der Lage zu merken. Bei dieser ist es gar nicht gleichgültig, ob z. B. eine Schleife oder Verzierung auf der rechten oder aber auf der linken Seite angebracht ist, ob der Hut nach rechts oder nach links gebogen ist, ob auf der rechten oder linken Seite desselben eine markante Stelle angebracht ist. Diese und ähnliche Beobachtungen hätte man auch früher machen können, aber man kam nicht dazu, weil in den früheren Erklärungsprinzipien keine Veranlassung gegeben war, an die Bedeutung der Lage zu denken und in irgend einer Weise die Aufmerksamkeit auf dieselbe zu lenken.

Interpretation der Linien.

Die Linie ist für die mechanische Interpretation nicht annähernd so bedeutungsvoll wie die Fläche. Aber sie ist gleichwohl nicht ohne Bedeutung. Im Unterschied zur Fläche gilt sie als eindimensional. Für die mathematische Auffassung mag diese Unterscheidung zutreffend sein, für die ästhetische aber ganz gewiß nicht. Für diese trifft es nicht einmal im Hinblick auf die gerade Linie zu und erst recht nicht im Hinblick auf die gewundene. Die Linie ist, wenn auch annähernd, so doch nicht ganz von gleicher Breite. Denn die Kraftstellen sind darin betont, indem sie ein wenig an Breite, zuweilen auch an Intensität der Farbe zunehmen. Die betonten Stellen werden uns zu stärkeren Bewegungswerten und bestimmen dadurch unsere Interpretation. Am meisten aber wird unsere Interpretation nach dem Prinzip des Begleitens bestimmt. Je nach dem Kraftaufwand und der Kraftform, die das Begleiten von uns erfordert, ist die Kraft, die wir in die Linie hineininterpretieren, verschieden. Ist die Linie kurz, so ist zu dem Begleiten ein anderer Kraftansatz nötig als wenn sie lang ist;

ist sie gerade, so ein anderer als wenn sie gebogen ist; läuft sie nach rechts, so ein anderer als wenn sie nach links geht; macht sie kurze Windungen, so ein anderer als wenn sie lange Windungen macht u. s. w.

Die Deutung der Linie wird durch allerlei Merkmale unterstützt, die als Kraftunterschiede interpretierbar sind; die stärkere Intensität der Farbe gibt uns z. B. schon deshalb eine Bewegungsinterpretation, weil wir durch unsere Schrift daran gewöhnt sind, mit der dunkleren Linie auch die stärkere Kraft zu vereinigen.

Ihre größte Bedeutung hat die Linie als Ornament in der Skulptur und vor allem in der Architektur und im Kunstgewerbe.

Andererseits muß man sich jedoch hüten, die Bedeutung der Linie bei der mechanischen Interpretation zu überschätzen. Vor allem wäre es verfehlt, den Bewegungscharakter von Flächen aus ihren uns als Linien erscheinenden Konturen zu erklären. Denn Flächen werden als Ganzes genommen und interpretiert, und die Grenzen der Flächen werden für sich allein nur dann interpretiert, wenn sie je nach Umständen in besonderem Grade unsere Aufmerksamkeit erregen, oder wenn die Fläche nicht gut interpretierbar ist. Aber auch dann ist es oft schwer zu sagen, ob nicht doch die ganze Fläche die Interpretation mitbestimmt hat.

Bewegungswerte in Gehörsempfindungen.

Bisher haben wir nur von den Bewegungswerten der Formen gesprochen. Aber nicht weniger als diese sind die anderen Empfindungsinhalte für uns Träger von Bewegungen, zunächst gilt das von den Gehörsempfindungen, den Tönen und Geräuschen.

Alle die verschiedenen Töne, welche den Instrumenten der Musik entlockt werden, oder welche durch die Stimmen der Lebewesen erzeugt werden, bedeuten für uns Bewegungswerte verschiedenster Art.

Bei jedem einzelnen Instrumente ist der Bewegungscharakter je nach der Tonhöhe und Stärke ein verschiedener. Ein tiefer Ton wirkt auf unseren Organismus anders als ein mittlerer oder hoher, ein starker Ton anders als ein schwacher, und die gleiche Tonhöhe und Tonstärke ist wiederum von ganz verschiedenem Bewegungscharakter, je nach dem Instrument, auf welchem sie hervorgebracht wird.

Töne zeigen in ihrem Bewegungscharakter eine nicht mindere Mannigfaltigkeit wie die Formen. Die in ihnen enthaltene Bewegung kann als leicht oder lieblich, oder zart oder dröhnend, mächtig, gewaltig, kraftvoll u. s. w. bezeichnet werden.

Hohe Töne haben einen leichteren, oft aber auch schärferen, härteren Charakter als tiefe Töne. Die in letzteren enthaltene Bewegung wird oft als rund, voll und weich bezeichnet.

Wie bei Tönen, ist es auch bei Geräuschen, ja bei diesen ist die Mannigfaltigkeit der Bewegungswerte noch eine weit größere. Jedes Wasserrauschen, jedes Baumlispeln, jedes Windsäuseln, jedes Arbeitssummen, jeder Wellenschlag hat seinen besonderen Bewegungswert, der unsere Stimmung mitbedingt.

Die Natur ist voll der mannigfaltigsten, oft kaum uns ins Bewußtsein tretenden, aber gleichwohl auf uns einwirkenden Geräusche, die alle für den momentanen Stimmungswert einer Situation, einer Landschaft von großer Bedeutung sind.

Geräusche sind für unser seelisches Leben, für die beständig in uns wechselnden seelischen Zustände von unendlich größerem Einfluß als Töne, weil letztere nicht annähernd so häufig unser Ohr treffen. Wo immer man sich aufhält, in jeder Tages- und Jahreszeit umgeben sie einen fortwährend. Oft sind gewisse Geräusche einem Orte konstant, oft wechseln sie, oft sind sie nur zufällig da und verschwinden wieder. Geräusche können also einer Landschaft oft einen zufälligen Stimmungswert geben, der ihr sonst nicht eigen ist.

Die Geruchsempfindungen.

Auch die Geruchsempfindungen haben ihre besonderen Bewegungswerte. So hat jede Blume schon durch ihren Geruch ihren spezifischen Charakter. Durch die Sprache werden die Gerüche fast nie in ihrem Bewegungswert bestimmt, weil der letztere zu kompliziert ist, um ihn bezeichnen zu können. Die Armut der Sprache an solchen Bezeichnungen hat jedoch ihren Hauptgrund in dem geringen Bedürfnis nach Benennungen. Nur einige Bezeichnungen, wie „lieblicher", „weicher", „penetranter" Geruch zeigen an, daß es sich auch hier um Bewegungswerte handelt.

Gerüche können unsere jeweilige Stimmung in bedeutendem Maße beeinflussen. Sie sind jedoch in dieser Beziehung viel weniger wichtig als andere Empfindungsinhalte, weil sie viel seltener in unser Bewußtsein treten. Die uns meist umgebende reine Luft ist für uns geruchlos, und in normalen Verhältnissen kommt uns nicht gar häufig eine Geruchsempfindung ins Bewußtsein.

Wo sie aber in unser Bewußtsein kommt, da ist sie freilich im stande, durch ihren Bewegungscharakter unser ganzes seelisches Empfinden zu beherrschen, es in einer solchen Weise zu bestimmen, daß alle anderen in uns durch die

Umgebung entstehenden Bewegungswerte an momentaner Bedeutung weit zurücktreten. Ein durch einen Geruch einer Gegend zufällig gegebener Stimmungswert ist uns fast unvergeßlich. Er haftet am stärksten in unserm Bewußtsein und hat in unserem Erinnern die stärkste associative Kraft.

Die Tastempfindungen.

Von sehr großer Bedeutung als Bewegungswerte sind die Tastempfindungen. Solche können sich mit allen uns sichtbaren Dingen verbinden und sind verschieden je nach der Form, dem Material und den damit verbundenen Eigenschaften.

Ob ich eine glatte oder rauhe, eine ebene oder gewellte, eine runde oder zackige Fläche berühre, ist für mich Anlaß verschiedener Kraftansätze, und ebenso ob der Stoff ein harter oder weicher, ein biegsamer oder spröder, ein vorwiegend warmer oder kühler, ein fester oder leicht teilbarer ist; das alles hat seine Bedeutng für die in uns entstehenden Kraftansätze.

Tastempfindungen sind für uns bedeutsam, sowohl gegenüber den Dingen der Wirklichkeit, als auch im besonderen in der Kunst. Wenn wir eine Geige hören, so verbindet sich uns beim Hören der Töne die Association des Instrumentes und die Art des Druckes, der Strichweise, die der musizierende Künstler anwendet, und diese Vorstellung ergänzt sich in uns zum Charakter des Tones.

In der Plastik und Architektur wird unser Eindruck durch die durch Formen und Material erregten Tastempfindungen in allerstärkster Weise mitbestimmt, und auch gegenüber den Gemälden fehlen solche Empfindungen nicht. Je nachdem ein Bild auf Holz, Leinwand, Papier, Stein oder Glas gemalt ist, entstehen in uns verschiedene Tastempfindungen, und ebenso entstehen sie durch die in dem Bilde selbst gemalten körperlichen Dinge. So z. B. erweckt eine von Paul Potter gemalte Kuh in uns die Empfindung, als ob wir den Kopf des Tieres wirklich fühlten und betasteten.

An dieser Stelle sei bemerkt, daß bei Gemälden sich nicht bloß Tastempfindungen, sondern auch Gehörsempfindungen associativ einstellen können und nicht bloß bei Gemälden, sondern auch in der Plastik. Obgleich die letztere uns unmittelbar nur Formen und Farben zeigt, so kann sie uns doch mittelbar auch die Vorstellung von Tönen und Geräuschen geben. Ein auf einem Bilde dargestellter Sänger, oder ein singendes Vögelchen oder ein brausender Strom oder ein dargestellter Wellenschlag können uns entsprechende Töne bezw. Geräusche in der Vorstellung wachrufen und dadurch einigermaßen wie wirkliche Gehörsempfindungen auf uns wirken.

Da in diesem Buche hauptsächlich die bildende Kunst berücksichtigt ist, so ist den Gehörs-, Geruchs- und Tastempfindungen nicht besonders Rechnung getragen worden. Dieselben sind, wenn sie irgendwo betont werden sollen, unter dem Begriff der sich associativ einstellenden Wirklichkeitswerte zusammengetan. Letzterer Begriff umfaßt freilich nicht bloß diese Empfindungsinhalte, sondern er umfaßt außerdem alle anderen sich mit dem Dargestellten associativ verbindenden Bewegungswerte.

Bewegungswerte der Farben.

Weit wichtiger als die letztgenannten Empfindungsinhalte sind die Farben. Sie sind das uns beständig durch seine Bewegung Bestimmende.

Wenn wir bei Darlegung der Interpretationsregeln von den Formen allein ausgegangen sind, so haben wir dabei willkürlich von den Farben abstrahiert. Es geschah, um die Interpretationsgesetze der Formen besser und einfacher entwickeln zu können. In Wirklichkeit kommen jedoch Formen nicht ohne Farben vor. Jede Form hat ihre Färbung, sowie jede Färbung ihre Form.

Daß Farben Bewegungswerte enthalten, steht im Einklang mit sonstigen Resultaten der Wissenschaft. Die in der Physik herrschende atomistische Farbtheorie behauptet nichts anderes,

als das Entstehen der Farbeindrücke durch von den Dingen auf uns eindringende Bewegungen.

Farben bilden eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit von Unterschieden. Jede stellt eine besondere Eigenart dar, die als ihre Qualität bezeichnet wird. Von der Qualität ist die Intensität zu unterscheiden. Jedoch ist eine solche Trennung für unsern Gesichtspunkt untunlich, da jede Farbe, sobald ihre Intensität wechselt, für uns zugleich auch eine andere Qualität, eine andere Kraftweise erhält.

Daß Farben Bewegungswerte enthalten, ist durch viele Ausdrücke der Sprache ersichtlich, die nur als Bezeichnungen für Bewegungsweisen gedeutet werden können. So spricht man von sanften, lieblichen, kräftigen, harten, rauhen Farben, von leichter oder schwerer Farbgebung, von zarten oder mächtigen, von bestimmten oder verblasenen, von warmen oder kühlen Farbtönen u. s. w.

Den Bewegungswert einzelner bestimmter Farben genau zu bestimmen, soll hier keineswegs versucht werden. Das Gefühl ist das sicherste Erkenntnismittel. Jeder fühlt beispielsweise deutlich heraus, daß Rosa sanft, daß Scharlach wie eine schmetternde Trompete wirkt, daß Blau leicht und ruhig, Gelb dagegen sehr intensiv wirkt.

Es wäre übrigens durchaus nicht leicht, sondern im Gegenteil sehr schwer, jede Farbnuance in ihrem Kraftcharakter genau zu bestimmen. So deutlich man den Kraftcharakter der einzelnen Farben auch fühlt, so schwer würde es doch sein, ihn genau bezeichnen zu wollen, unvergleichlich schwerer als bei den Formen. Bei letzteren sieht man wie der Kraftverlauf ist, man kann seine Art, Richtung, Stärke und Schnelligkeit deutlich ablesen, aber bei den Farben kann man das nicht. Will man hier den Kraftcharakter erfassen, so bleibt man immer auf sein eigenes Empfinden angewiesen, ohne einem Dritten den Grund solcher Kraftinterpretation klarmachen und beweisen zu können.

Es wäre nicht undenkbar, daß auf indirektem Wege die Bestimmung der Farbcharaktere gelingen könnte, nämlich dadurch, daß man versucht, den Kraftcharakter von Farben in

die Formensprache zu übersetzen und dann von der Form abzulesen. Ein solches Übersetzen übt ja der Künstler unbewußt aus, wenn er die zu gewissen Farben passenden Formen verbindet. Bei einem absichtlichen Versuche zu solcher Übersetzung wäre man aber beständigen Selbsttäuschungen unterworfen und ein Resultat sehr zweifelhaft.

Wenn man von dem Kraftcharakter einer bestimmten Farbe spricht, so besteht darin genau genommen eine Ungenauigkeit. Denn jede Farbe kommt nicht schlechthin vor, sondern nur in einer gewissen Form, und diese Form bestimmt den Krafteindruck ebenso sehr, wie die Farbe den der Form. Aber gleichwohl ist man berechtigt von einem Farbcharakter zu sprechen, indem man die Wirkung verschiedener Farben bei Annahme gleicher Formen miteinander vergleicht.

Wenn Farben Bewegungswerte sind, so folgt daraus, daß sie auch alle die Bestimmungen haben müssen, die sonst Bewegungen eigen sind. Also eine gewisse Stärke, eine gewisse Schnelligkeit, einen gewissen Kraftverlauf und eine gewisse Richtung, Lage und Entfernung.

Es ist kein Zweifel, daß alle diese Bestimmungen in jeder Farbe liegen. Jede hat ihren besonderen Kraftcharakter, ihre besondere Stärke und ihre besondere Schnelligkeit. So wie Farben auf uns in verschiedener Stärke wirken können, so können sie auch verschiedene Raschheit von Bewegungen in uns hervorrufen, können eine langsame, müde, aber auch eine aufregende, rasche Bewegung in uns erzeugen, wie man das bei der Wirkung gewisser Farben auf Tiere deutlich beobachten kann. Beweisend in dieser Beziehung ist auch die Tatsache, daß Farben in neuerer Zeit zu sanitären Zwecken zur Erregung oder aber zur Beruhigung Anwendung finden.

Die in einer Farbe liegende Bewegung hat aber auch ihre bestimmte Richtung, die von uns auf verschiedene Weise hineininterpretiert wird.

Wenn es sich bloß um eine Farbe handelt, so kann die Richtung schon allein durch diese bestimmt sein. Denn in jeder Farbe liegt, abgesehen vom Kraftcharakter, von Stärke

und Schnelligkeit, für uns auch eine bestimmte Richtungstendenz. Es gibt Farben, bei denen wir uns leicht, hoch gestimmt fühlen, während andere ein schweres hinabgehendes Gefühl erwecken. So gibt es wiederum andere Farben, die zwischen diesen Extremen sich in einer Mittellage bewegen.

Die Interpretation wird aber sodann auch durch die Form bestimmt, in der die Farbe gegeben ist. Diese ist in ihrer Richtung immer eindeutig bestimmbar, und daher kann sie auch hier die Richtung angeben, wenn nicht andere näher zu erörternde Umstände eine besondere Richtungsinterpretation verlangen. In den Fällen, wo die Form die Richtung bestimmt, hat die Farbe dann nur die Bedeutung, daß sie auf die Interpretation des Kraftcharakters der Bewegung mitbestimmend einwirkt.

Ganz anders wird die Sache, sobald es sich nicht um die Interpretation einer einzigen Farbe, sondern um diejenige zweier oder mehrerer handelt. Solche Fälle sind die weitaus häufigsten, während die Fälle, wo nur eine Farbe für sich allein interpretiert werden muß, verschwindend selten sind.

Eine Farbe isoliert, ohne benachbarte Farbe, kommt in der Natur sozusagen nie vor. Wohl gibt es einfarbige Dinge genug, aber für gewöhnlich ziehen wir die ihnen benachbarten Farben mit ihnen in einen Bewegungszusammhang hinein.

Wie in der Natur, so ist auch in der Kunst Einfarbigkeit im eigentlichen Sinne sehr selten. Wohl gibt es in der Architektur, in der Plastik und im Kunstgewerbe viele Dinge, denen man nur eine Farbe gegeben hat, z. B. Häuser, Statuen und Möbel. Aber diese wirken darum noch nicht einfarbig. Was ihnen die Mehrfarbigkeit gibt, ist das auf sie fallende Licht. Dieses bewirkt Schatten aller Art und andererseits leuchtende Stellen von allen denkbaren Graden von Leuchtkraft.

Wenn der Gegenstand so glatt ist, daß sich die Umgebung darin spiegelt, dann nimmt er für unseren Eindruck alle sich in ihm spiegelnden Farben an, und es gibt oft kaum eine Stelle, wo wir die ihm eigentlich gegebene Färbung noch

merken. Das ist z. B. der Fall bei Kachelöfen, bei geglätteten Marmorwänden und bei polierten Möbeln.

Bei der Mehrfarbigkeit wird die Bewegung in der Weise hineininterpretiert, daß mehrere Farben zusammengefaßt werden. Es wird nicht jede einzelne Farbe für sich interpretiert, sondern alle werden in einen einzigen Bewegungszusammenhang gebracht. In der Herstellung dieses Zusammenhanges besteht die synthetische Vereinigung der Farben.

Der Verlauf eines solchen Vorganges ist folgender. Es wird uns der Bewegungscharakter jeder einzelnen Farbe bewußt, und es werden dann die Einzelbewegungen in eine Bewegungsreihe gebracht. Zu einer solchen Einigung ist nicht nur nötig, daß jede der von uns hervorgerufenen Kraftansätze in uns erzeugt wird, sondern es ist gleichfalls auch jedes Mal ein weiterer Kraftansatz erforderlich, der je zwei Farben, die vereinigt werden sollen, gewissermaßen überbrückt, d. h. der in uns den Übergang schafft, um den zweiten Kraftansatz vornehmen zu können; und derselbe Vorgang ist zwischen der zweiten und der dritten Farbe u. s. w. Analoges findet ja auch bei den durch Formen in uns hervorgebrachten Bewegungswerten statt.

Die Einigung mehrerer Farben zu einer Bewegungsreihe ist uns jedoch nur dann möglich, wenn der Bewegungscharakter der betreffenden Farben von solcher Art ist, daß unser Organismus, wenn auch oft mit Anstrengung, so doch in natürlicher Weise, ohne das Empfinden von Widersprüchen, die einzelnen Bewegungswerte einander folgen lassen kann. Wenn bei Farben solches unmöglich ist, dann versuchen wir auch gar keine Synthese derselben. Aber bei Kunstwerken, wo der Mensch sich gezwungen fühlt, gleichwohl eine synthesierende Einigung vorzunehmen, auch dann, wenn die Farbwerte eine solche nicht zulassen, entsteht ein großes Mißbehagen, das durch den Zwang zu einer uns unnatürlichen Bewegungsfolge veranlaßt ist.

Der Charakter einer Bewegungsreihe wird nicht nur durch den Charakter der einzelnen Farben bestimmt, sondern auch durch den Kraftabstand, in welchem die einzelnen Farben zu

einander stehen. Dieser Kraftabstand ist ein ebenso großer Faktor wie der Kraftcharakter der einzelnen Farben selbst. Infolge der verschiedenen Kraftabstände macht eine Bewegungsreihe manchmal den Eindruck des Gleitens, manchmal dagegen den von starken, sprungweise sich folgenden Einzelbewegungen.

Der geringste Bewegungsabstand ist zwischen denjenigen, die bloß Nuancen ein und derselben Farbe sind, z. B. zwischen verschiedenen Nuancen von Rot, oder von Blau, oder von Grün.

Ein größerer Kraftabstand ist immer zwischen denjenigen Farben, die nicht bloß Nuancen sind, sondern die wirklich verschiedene Farben bilden, z. B. zwischen Rot und Grün, Rot und Blau, Weiß und Schwarz. Einen gewissen Abstand, zugleich aber doch eine natürliche Bewegungsbeziehung hat jede Farbe zu ihrer Komplementärfarbe, ferner auch zu jeder anderen Farbe von gleichem Sättigungsgrad.

Welche Farben zueinander passen, ist von ihrem Bewegungscharakter bedingt, und es wird im letzten Grunde durch die Gesetze unseres Organismus bestimmt. Diejenigen Farben, die nach diesen Gesetzen von uns nicht in einer Bewegungsfolge vereinigt werden können, werden von uns als nicht zueinander passend, als einander störend und hemmend befunden.

Der Kraftcharakter einer Bewegungsreihe ist in hohem Grade bedingt durch die Reihenfolge, in der die einzelnen Farbwerte auftreten, mit anderen Worten, durch den Platz, der jeder Farbe in dieser Reihe gegeben wird. Denn dieser Platz entscheidet den Verlauf der ganzen Bewegung. Er entscheidet die von uns vorzunehmende Kraftentwicklung. Ebenso wie es bei einer Mehrheit durch Formen gegebener Bewegungswerte entscheidend ist, in welcher Richtung die Bewegung die Einzelformen durchläuft, ebenso wichtig ist das auch bei den durch Farben gegebenen Bewegungswerten.

Bezüglich der Reihenfolge der Farben gibt es nun gleichfalls wie bei den Formen gewisse Interpretationsregeln:

1) Man ist geneigt, im Zweifel die Interpretation von den unteren zu den höherliegenden Farben vorzunehmen. Und man

wird dazu von den gleichen psychologischen Gründen bestimmt, wie bei den Formen.

2) Man ist geneigt, die Kraft von den dunkleren zu den helleren Farben zu interpretieren. Diese Regel hat ihren Grund in der Tatsache, daß wir, veranlaßt durch Naturerfahrungen, aus Gewohnheit stets die dunklere Färbung als die kraftvollere, die hellere als die schwächere ansehen.

Erfahrungen in der Natur haben uns daran gewöhnt, das Dunklere als das mehr Krafterfüllte anzusehen, und diese Erfahrungen haben in uns die Gewohnheit solcher Interpretation befestigt. Eine dunkle Wolke ist inhaltsvoller, energievoller als eine hellere. Tiefes Wasser ist dunkler als seichtes, ersteres ist für uns gleichbedeutend mit größerer Kraftfülle. Eine Welle ist an ihrer stärksten Stelle dunkler, als an ihren hellen auf dem Sande verlaufenden Ausläufern. Eine dunkle Rauchsäule bedeutet uns größere Energie und Fülle als eine hellere. Und endlich die Erde als das dunklere ist zugleich das viel Schwerere und Kräftigere, als die helle Luft.

Auch noch andere Erfahrungen und Associationen mögen bei solcher Kraftinterpretion mitsprechen, z. B. der Unterschied von dunkler Nacht und hellem Tag. Mit ersterer verbindet sich die Association von Müdigkeit und Schwere, mit letzterem die von Leichtigkeit und Frische. Diese Associationen können sich nun auch schon allein mit der dunklen bezw. hellen Farbe verbinden, ohne daß die Vorstellung von Nacht oder Tag dabei als Mittelglied in unser Bewußtsein zu treten braucht.

3) Es kann aber auch umgekehrt vom Helleren zum Dunkleren interpretiert werden. Eine solche Interpretation wird uns durch andere Erfahrungen, nämlich durch das Spiel des Lichtes nahe gelegt. Das Licht gilt uns als eine das Dunkel durchdringende Kraft. Wenn Farben von verschiedener Helligkeit so gegeben sind, daß sie als eine natürliche Bewegung von der kraftvolleren Helle zu dem an Lichtfülle kraftloseren Dunkel erscheinen, kann eine solche Interpretation von uns gewählt werden.

Ob wir im einzelnen Falle vom Dunkleren zum Helleren interpretieren oder umgekehrt, hängt von dem Zusammen-

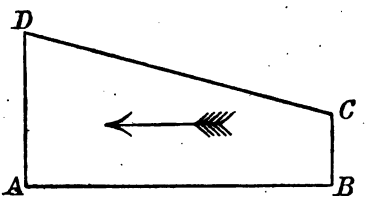
hang ab. Es hängt davon ab, ob die eine oder die andere Interpretation uns nach den Gesetzen unseres Organismus näher liegt. Es ist auch denkbar, daß dieselbe Farbzusammenstellung von verschiedenen Personen verschieden interpretiert wird, daß die einen Menschen mehr dazu geneigt sind, Farben vom Dunkleren ins Hellere zu interpretieren, andere dagegen umgekehrt.

Ein künstlerisches, d. h. durch Bewegung vereinbares Beieinander von Farben kommt in der Natur sehr häufig vor. Viel häufiger als ein Beieinander von zueinandergestimmten Formen. Es kommt vor allem vor bei den einzelnen Naturdingen. Die Färbung von Tieren zeigt meistens ein solches künstlerisches Beieinander von Farben und Farbnuancen, aber auch die Färbung von Blumen und Mineralien zeigen nicht weniger häufig die schönsten Zusammenstellungen von Farben.

Die meisten Farbenübergänge in der Natur kommen durch die Lichtwirkung. Ein auf ein Wasser fallender Lichtstrahl bedeutet eine Bewegung, die von größerer zu geringerer Stärke geht. Ebenso zeigt ein in ein Zimmer fallendes Licht Uebergänge von helleren zu dunkleren Stellen, die als Bewegungswerte von uns gedeutet werden.

Verschiedene Nuancen können auch eine Mehrheit von Kraftansätzen bedeuten, nämlich dann, wenn sie sich untereinander so sehr unterscheiden, daß sie nicht mehr als ein einziger Bewegungsverlauf, sondern als vereinigte Sonderbewegungen von uns empfunden werden.

Da die Farben für sich allein interpretiert werden können, so kann die durch sie geforderte Interpretation uns veranlassen, eine Form in anderer Richtung zu interpretieren, als wir ohne die Färbung interpretieren würden.



Z. B. wenn die Form A B C D nach früheren Regeln nur von AD nach BC interpretiert werden würde, so kann sie infolge der Färbung von BC nach AD interpretiert werden, nämlich dann, wenn bei BC die dunklere und bei AD die hellere Seite ist. Die so hineininterpretierte Bewegung würde in ihrem Charakter von der ersteren Interpretation sehr verschieden sein. Denn sie würde eine breit ausklingende Bewegung darstellen, während die erstere eine sich verschmälernde Bewegung war.

Das Zueinanderpassen von Farben hängt davon ab, ob wir die Bewegung von einer zu einer anderen Farbe in natürlicher Weise vollziehen können, oder aber, ob es uns schwer oder gar unmöglich wird. Farbenübergänge gefallen um so mehr, je leichter wir die beiden Kraftansätze verbinden, d. h. hintereinander ausführen können.

Wirklichkeitswerte.

Es wäre eine durchaus irrige Meinung, wollte man bloß die formalen Bestimmungen eines Kunstwerkes als dessen Bewegungsträger ansehen. Die meisten Formen stellen etwas vor, bedeuten etwas. Und, was sie bedeuten, ist uns nicht gleichgültig. Aus den formalen Bestimmungen allein erhalten wir nicht alle Bewegungseindrücke eines Gegenstandes, sondern zugleich aus den Eigenschaften der Dinge und aus den Associationen, die sich mit den Dingen verknüpfen.

Wenn wir z. B. eine Wolke sehen, so wissen wir, daß es etwas vom Winde leicht Bewegtes und Zerstiebbares ist. Sehen wir dagegen ein Hochgebirge, das in Form und Farbe einem Gewölke gleicht, so ist es uns etwas ganz Anderes. Wir wissen, daß da kompakte, schwere Massen sind, daß da ungeheure Abgründe und mächtige Bergbäche sind. Alles dieses bedeutet für uns Kraftansätze, die uns durch den Anblick des Gebirges erweckt werden, und die sich uns mit den durch die Form gebrachten Kraftansätzen verbinden und so den gesamten Krafteindruck bestimmen. Ebenso ist es mit allen Dingen der Natur; Eisen erweckt uns andere Bewegungswerte als Holz und wieder andere als Stein.

Es hat Ästhetiker gegeben, die sich bloß auf die Betrachtung der Formen beschränkten und die Wirklichkeitswerte der Dinge dabei vergaßen. Eine solche rein formale Betrachtungsweise ist auf die Dauer unerträglich. Alles und Jedes in der Natur wird uns durch sie zu bloßen Formen, und verliert sein Leben, seine Wirklichkeit. Die Wirklichkeitswerte sind es, die in der Kunst gerade den hervorragendsten Werken einen Wert verleihen, der keineswegs in ihrer Form begründet ist. Z. B. ein Werk wie das Hundertguldenblatt von Rembrandt erklärt seine Wirkung gar nicht allein durch seine

Form, sondern dadurch, daß uns das Dargestellte mit so unendlich vielen Associationen erfüllt. Daher kommt es auch, daß die ästhetische Schätzung eines Bildes bei den verschiedenen Menschen von ihrer Fähigkeit abhängt, die erforderlichen Associationen mit dem Gesehenen zu verknüpfen.

Wenn wir den Wirklichkeitswerten große ästhetische Bedeutung einräumen, so darf das nicht die Ansicht erwecken, als brächten wir nun außer der Bewegung noch ein anderes Prinzip in die Ästhetik hinein. Denn alle Wirklichkeitswerte sind Bewegungswerte, und unterscheiden sich als solche gar nicht von den formalen Bewegungswerten.

In der Ästhetik hat man den in diesen zwei Gruppen ausgesprochenen Gegensatz in anderer Weise ausgedrückt, nämlich als den Gegensatz von Form und Inhalt. Aber eine solche Bezeichnung ist nicht haltbar, denn die in den Formen liegenden Bewegungswerte gehören offenbar mit zum Inhalte, sie gehören mit zu dem, was uns den Inhalt eines Gegenstandes ausmacht. Schon Fechner hat darum die Unterscheidung in Form und Inhalt als nichtig erkannt und beseitigen wollen. Aber andererseits ist es doch gewiß, daß ein Unterschied in Bezug auf die im Kunstwerke wirksamen Momente vorhanden ist, der nur durch die Gegenüberstellung von Form und Inhalt ungeschickt ausgedrückt war. Wir ziehen es deshalb vor, den hier im Grunde gemeinten Unterschied als den der formalen Bewegungswerte und der Wirklichkeitswerte zu bezeichnen, wodurch wir zwei deutlich getrennte Gruppen von wirksamen Momenten erhalten. Zu der ersteren gehören diejenigen, die einzig und allein durch die Form und durch die Farbe, abgesehen von deren Bedeutung, in uns erweckt werden. Zu der zweiten Gruppe dagegen alle diejenigen, die in uns durch die sonstigen Qualitäten eines Dinges und die sich daran anknüpfenden, oft weit entlegenen Associationen in uns hervorgerufen werden.

Zu den Wirklichkeitswerten gehören z. B. auch die historischen Erinnerungen und die Erinnerungen aus unserem eigenen Leben. Da alle Vorstellungen gefühlsbetont sind, d. h. Bewegungswerte enthalten, so können durch solche

Associationen recht mannigfaltige Bewegungen in uns erzeugt werden.

Zu den Wirklichkeitswerten gehören alle Tast-, Druck- und Temperaturempfindungen und auch alle sonstigen Empfindungsinhalte, die wir beim Sehen eines Gegenstandes nicht unmittelbar wahrnehmen, sondern die sich nur als Vorstellungsinhalte einstellen. Aber auch Formen und Farben können zuweilen zu den Wirklichkeitswerten gerechnet werden, wenn sie uns gleichfalls nur als Vorstellungsinhalt gegeben sind. Z. B. wenn wir beim Anblick eines Schiffes an ferne Länder und Menschen erinnert werden. In diesem Falle treten ja die Formen und Farben uns nicht als Wahrnehmungen, sondern nur als Vorstellungen entgegen, weil uns die betreffenden Dinge nicht unmittelbar gegeben sind.

Durch unsere Gegenüberstellung von formalen und Wirklichkeitswerten erhalten wir eine deutliche Unterscheidung der ästhetisch wirksamen Momente, und dieser Gegensatz war es offenbar, was die frühere Ästhetik durch den Gegensatz von Form und Inhalt ausdrücken wollte.

Andererseits wäre es freilich wünschenswert, wenn die von uns hier gewählten Termini durch bessere ersetzt würden, denn der von uns gemeinte Gegensatz kommt in ihnen nicht deutlich zum Ausdruck. In der Bezeichnung Wirklichkeitswerte ist nicht die Tatsache enthalten, daß es sich dabei gleichfalls um Bewegungswerte handelt. Und andererseits könnte man einwenden, daß ja auch die formalen Bewegungswerte einen Wirklichkeitscharakter haben, da sie ja gleichfalls der Wirklichkeit angehören. Jedoch wollen wir diese Bezeichnung in Ermangelung einer besseren beibehalten.

Zu den Wirklichkeitswerten gehören auch alle diejenigen Bewegungswerte, die durch die Vorstellung der Entstehung einer Form in uns erweckt werden, z. B. es kann in uns die Vorstellung kommen, eine Bergschicht habe sich von einer anderen abgelöst, oder es seien durch eine vulkanische Kraft Steine herumgeschleudert worden. Für die Ästhetik ist es dabei von gar keiner Bedeutung, ob eine Meinung von der Entstehung einer Sache den Tatsachen entspricht oder nicht.

Denn Bewegungswerte können ja ebensowohl durch irrige, phantastische Vorstellungen erweckt werden, z. B. es kann jemand irrtümlich annehmen, ein Berg sei durch einen darauffallenden Stoß gespalten worden, oder ein Riese habe Steine in einen See geschleudert. Auch bei Kunstwerken werden Wirklichkeitswerte oft dadurch hervorgerufen, daß wir an die künstlerische Tätigkeit, an die angewandte Technik denken. Jedoch sind solche Vorstellungen nicht von so großer Bedeutung für die Kunst, weil sie sich dem Laien nur selten aufdrängen. In praktischer Hinsicht hat natürlich die Technik ihre Bedeutung dadurch, daß sie die Formen und Farben, d. h. die formalen Bewegungswerte beeinflußt, aber gleichwohl werden wir beim Anblick der letzteren nicht notwendig an die Herstellungsweise erinnert.

Ästhetische Einzelforderungen.

Aus dem Inhalt des ästhetischen Gesetzes gehen im einzelnen eine Reihe bestimmter Anforderungen hervor, die wir an alle Reize stellen, wenn sie uns Schöngefühle erwecken sollen.

Eine dieser Forderungen besteht darin, daß alle formalen Bewegungswerte miteinander im Einklang stehen müssen. Es müssen also in der bildenden Kunst die Formen mit den Farben und unter sich im Einklang stehen. Formen dürfen nicht mit anderen Formen, aber auch nicht mit den Farben in Widerspruch geraten.

Ferner aber dürfen die formalen Werte auch nicht den Wirklichkeitswerten widersprechen. Sie müssen auch mit diesen einen gemeinschaftlichen Bewegungscharakter haben. In einem Gemälde von ernstem historischen Inhalt passen keine spielenden Formen und keine freudigen oder schwächlichen Farbentöne. Ebensowenig in ein ernstes Porträt. Und umgekehrt paßt zu einer heiteren Scene, zu einer fröhlichen Gesellschaft, zu einem lieblichen Mädchengesicht keine düstere schicksalsschwangere Färbung und keine wuchtige Raumteilung.

Endlich aber dürfen die Wirklichkeitswerte auch nicht miteinander in Widerspruch sein. Es darf nicht bei einer unheimlichen Scene ein gar nicht dazu passender vergnügter Mensch dargestellt sein. Ein solches Beieinander mag ein gewisses Interesse erwecken, es mag unsere Gedanken anregen, aber es stört den künstlerischen Eindruck, weil es einerseits den vorwiegend düsteren Charakter beeinträchtigt, andererseits dagegen einen heiteren nicht aufkommen läßt.

Wo in der Kunst Menschen mit ihrer Umgebung dargestellt sind, da muß die letztere zu ihrem Charakter passen. Zu einem dargestellten Herrscher gehört in einem Porträt eine entsprechende Umgebung, etwa Teile eines Schlosses oder ein im Hintergrund sichtbarer Park oder das weite Land mit dem erhabenen Ansatz der Ferne. Wollte man ihn in einer Dorfstraße darstellen oder in einem einfachen Zimmerchen, so würde das vielleicht durch den Anklang an eine Anekdote einen Reiz haben, aber es würden durch die Widersprüche weder die Person des Herrschers noch das dargestellte Milieu in ihrem Stimmungswerte zur vollen Geltung kommen. Beide Arten von Kraftansätzen würden sich stören. Will man gleichwohl einen Herrscher aus besonderen Absichten in einem solchen Milieu darstellen, so bleibt, um einen künstlerischen Effekt zu erreichen, nur die Möglichkeit übrig, entweder ihn dem Milieu anzupassen, indem man ihm einen entsprechenden einfacheren Charakter gibt, oder aber, das Milieu zu idealisieren, indem man durch Formen und Farben seine Wirklichkeitswerte unterdrückt und ein erhabenes Milieu dadurch erreicht.

So darf ein Mensch von Kraft und Energie nicht in einer lieblichen Umgebung in sanfte Wirklichkeitswerte hineinversetzt werden. Als van Dyck den Wallenstein porträtierte, gab er ihm hohe Felsenwände als Hintergrund. Diese stehen da so fest und hart, wie die Züge, die Hand und die Rüstung dieses Mannes.

Freilich kann jeder Mensch in jedweder Umgebung gedacht werden, aber die Kunst verlangt es, daß man ihn nur in eine

solche hineinsetzt, deren formale und Wirklichkeitswerte mit seinem Charakter übereinstimmen.

Die Wirklichkeitswerte brauchen auf dem gesamten Bilde keineswegs vollständig von gleichem Charakter zu sein, aber sie müssen so zueinander gestimmt sein, daß ein einheitliches Zusammensein verschiedener Bewegungen dabei herauskommt.

Bei den Wirklichkeitswerten kann demnach etwas ähnliches stattfinden, wie bei den formalen Werten. Auch sie können durch ihre verschiedenen Kraftansätze einen harmonischen Gesamtakkord bilden.

Man denke sich beispielsweise eine dramatisch belebte Scene, etwa das Jagdbild von Snyders „Der Bärenkampf" in Dresden, auf welchem zwei Bären im Kampf mit Hunden dargestellt sind. Die höchste Energie des Kampfes ist auf der rechten Seite. Ein Bär hat in größter Wut einen Hund erfaßt, so daß er mit dem Kopfe nach unten zu Boden stürzt, auch die Hunde um ihn herum zeigen die größte Leidenschaft. Ein geringeres Maß von Energie enthält die mittlere Kampfscene. Dort ist der Bär nur in geringerer Aktion, er hat einen Hund erfaßt, wird aber durch einen anderen gestört und zaudert, indem er gezwungen ist, sich auch diesem zuzuwenden. Ein noch geringeres Stadium von Erregung zeigen die zwei Hunde links, während die beiden auf dem Boden liegenden nach außen hin gar keine Energie mehr verwenden, sondern mit ihrem Schmerz gewissermaßen ein Verhallen der ganzen Bewegung darstellen. Diese vielen Wirklichkeitswerte ergänzen sich alle zu einem Bewegungsganzen, das in uns eine Summe von zusammengehörigen Kraftansätzen erzeugt. Dieses Bild zeigt zugleich auch einen schönen Zusammenklang der Formen zu den Wirklichkeitswerten. Denn jeder Hund stellt für sich eine andere Form von Kraftansatz dar, und andererseits bilden die Bären durch ihre Wuchtigkeit einen imposanten Gegensatz zu denselben. Überall wird der Kampf in seiner Beweglichkeit oft schon allein durch die Formen wiedergegeben, indem letztere durch ihre Vorsprünge, durch ihre bewegliche Mannigfaltigkeit eine Unruhe von kleinen

Raumteilen darstellen, die ein ähnliches Kräftespiel in uns erzeugt, wie sie das Dargestellte durch seine Wirklichkeitswerte in uns hervorruft.

Noch ein anderes Beispiel sei hier angeführt: „Die heilige Cäcilia" von Rubens. Sie sitzt musizierend den Blick in Ergebung nach oben gewandt; neben ihr sind zwei Engelchen und einer unten am Flügel, die mit leichter Spielerei zu dem freudigen Ernst der Heiligen gestimmt sind und mit ihren leichten Bewegungen die getragene Hauptbewegung ergänzen, gewissermaßen als ein Präludium zu dieser oder als die zarten, lieblichen Töne, die neben den ernsten dem Instrument entlockt werden. Wohingegen der über der Heiligen schwebende Engel die ernste Bewegung gewissermaßen fortleitet und ausklingen läßt.

Überall, wo auf einem Bilde eine Mehrheit von Personen oder Dingen vorkommt, bedeuten deren Wirklichkeitswerte ein Zusammenspiel von Kräften. Wo zwei Kämpfende dargestellt sind, da bedeutet der seelische Ausdruck des Siegenden einen anderen Bewegungswert als der des Unterliegenden, der des Angreifenden einen anderen als der des Verteidigers. Jeder seelische Charakter, der aus der Haltung oder aus der Physiognomie eines Organismus ersichtlich ist, bedeutet einen besonderen Kraftansatz, zu dem die anderen Kraftansätze gestimmt sein müssen.

Auch die Dinge müssen einen Zusammenklang von Wirklichkeitswerten darstellen. Kleine Hütten bilden z. B. einen Gesamtakkord mit einem größeren Herrenhaus. Die Nebengebäude, die Ställe und Scheunen sind nicht nur kleiner als das Hauptgebäude, sondern sie bedeuten auch durch die Verschiedenheit des darin sich abspielenden Lebens eine Verschiedenheit von Wirklichkeitswerten.

Ein wie schöner Zusammenklang von Wirklichkeitswerten auch in der Natur erreicht werden kann, mag uns an dem Beispiel eines Dorfes ersichtlich werden. Die Häuser rufen dort die Vorstellung des bäuerlichen Lebens wach, die Kirche die Vorstellung der Sonntage und der kirchlichen Feste, das Pfarrhaus mit seinem Wohlwollen, seiner alten Poesie, seiner

Sicherheit, seinem Behagen ergänzt durch seine Wirklichkeitswerte die übrigen. Es vermehrt das Leben des Dorfes um eine wichtige Nuance. Rechnet man dazu noch die Wirklichkeitswerte, die das Wirtshaus mit seinen Associationen wachruft, und die benachbarten Wiesen und Felder und die eigenartigen Wirklichkeitswerte, die die Landstraße erweckt, so sieht man, welch ein reiches Beieinander von Wirklichkeitswerten, welch einen vollen Gesamtakkord so ein Dorf schon allein durch seine Wirklichkeitswerte darstellt.

Bedenkt man, daß die sämtlichen Bewegungswerte eines Kunstwerkes unter sich in Übereinstimmung sein müssen, so begreift man, wie selten ein wirklich bedeutendes zu stande kommt. Schon die Übereinstimmung der Formwerte ist eine schwer erfüllbare Forderung, dazu kommt dann noch die Übereinstimmung der Farben unter sich und die Übereinstimmung aller der sonstigen Bewegungswerte.

Wie eine im vollen Umfange vorhandene Übereinstimmung zu denken sei, wollen wir noch an einem Beispiele aus dem Kunstgewerbe betrachten.

Ein Trinkgefäß hat in seinen Formen schon Rücksicht zu nehmen auf den Charakter des Getränkes, denn jedes bedeutet durch seinen Geschmack einen bestimmten Kraftcharakter, mit dem der Künstler zu rechnen hat. Mit demselben muß zunächst in Übereinstimmung sein das Material. Ein Tonkrug z. B. paßt durch seinen Kraftcharakter nicht zu dem des Weines. Auch dicke Formen erscheinen uns dazu unpassend. Dünnes Glas erscheint uns als das Geeignetste, es gibt bei der Berührung mit den Fingern und den Lippen Kraftansätze, die mit denen des Weines übereinstimmen. Denselben Kraftansatz gewährt auch das bloße Sehen der Formen, der harten Kanten und des Schliffes. Erst wenn so alle Bewegungswerte übereinstimmen, gefällt uns das Glas. So fordert jedes Getränk eine seinem Kraftcharakter entsprechende Form und entsprechendes Material: Bier andere als Wein, Kaffee andere als Thee und die verschiedenen Sorten von Wein oder Bier verlangen wieder ihre besonderen Gefäße. Der sogenannte prickelnde Geschmack ist ein harter, dünner Kraftansatz, daher

die Gefäße um so feiner und härter sein müssen, je mehr dieser Geschmack vorherrscht. Süße Weine haben einen weichen Kraftansatz, daher sie eine mollige Form verlangen. Ebenso ist es mit dunklem Bier der Fall, das hellere Bier ist weit härter in seinem Kraftcharakter und verlangt daher auch härtere Formen. Diese Formen sind nicht nur wichtig für unseren ästhetischen Eindruck, sondern sie haben auch, so seltsam das erscheinen mag, ihren Einfluß auf den Geschmack selbst. Wenn die Formen des Weinglases mit dem Kraftcharakter des Weines übereinstimmen, so wird bei uns der letztere verstärkt. Er kommt, da er jetzt auf mehrfache Weise in uns erzeugt wird, stärker, pointierter zum Bewußtsein, erhöht also das Wohlgefallen in uns, ja es wird der Genuß gewissermaßen zu einem künstlerischen. Man kann in dieser Betrachtung noch weitere Folgerungen machen. Die Form braucht nicht genau denselben Charakter zu haben, wie das Getränk, sie kann auch so sein, daß sie mit ihm einen Akkord von harmonierenden Bewegungen bildet, so daß also eine Mehrheit zueinander passender Kraftansätze in uns erregt wird, die den künstlerischen Charakter des Genusses noch mehr erhöht.

Die Synthese.

Die von uns vorgenommene Vereinigung mehrerer Bewegungen hat zur Folge, daß der Eindruck einer Einheit derjenigen Dinge entsteht, welche Träger der entsprechenden Bewegungswerte sind. Die auf diese Weise zu stande gekommene Einheit nennt man Synthese. Man pflegt nun freilich mit Synthese eine andere Vorstellung zu verbinden. Man betrachtet sie als eine Einigung von Vorstellungsinhalten und der Gedanke von darin enthaltenen Bewegungswerten ist dem Begriff der Synthese durchaus fremd. Es könnte uns deshalb der Einwand erhoben werden, die Synthese sei eine Einigung von Dingen oder Vorstellungsinhalten, sie sei durchaus nicht eine Einigung von Bewegungswerten, also von Gefühlsmomenten. Wenn z. B. ein Haus, ein Baum, und ein Weg in eine Synthese gebracht würden, so gehe diese doch in erster Linie auf diese Gegenstände, es sei ein Haus, ein Baum, und ein Weg, was da von uns vereinigt wird.

Ein solcher Einwand wäre nun aber durchaus nicht zutreffend. Denn in dem Hause, dem Baume und dem Wege liegt an sich als Vorstellungsinhalten gar kein Grund zur Einigung vor. Ein Haus ist ein Haus und hat mit Bäumen gar nichts zu tun, und ebensowenig haben diese mit dem Wege etwas Gemeinsames. Wenn nun gleichwohl eine einigende Synthese dieser drei Dinge zu stande kommt, so muß das einen besonderen Grund haben, der nicht in den Vorstellungsinhalten zu suchen ist, und der die heterogensten Dinge in eine enge Beziehung zu bringen vermag. Ein solcher Grund ist allein in den Bewegungswerten zu suchen. Diese sind der einzige Faktor beim Zustandekommen jeder Synthese.

Recht deutlich wird uns dieser Sachverhalt auch im Hinblick auf die Farben. Wenn wir ein Rot, ein Gelb und ein

Blau nebeneinander sehen, so liegt in diesen Farben als Wahrnehmungsinhalten gar nichts Gemeinsames. Wenn wir gleichwohl eine Verwandtschaft zwischen ihnen fühlen, so liegt diese nur in der Wirkung derselben auf unseren Organismus, in ihren Bewegungswerten begründet. Wir nehmen die Farben nur deshalb zu einer Einheit zusammen, weil wir sie als Bewegungswerte in einer einheitlichen Reihe vereinigen können.

Die Bewegungswerte der Dinge entscheiden allein die Möglichkeit einer Synthese. Wenn sie nicht zueinander gestimmt sind, dann können niemals die betreffenden Dinge vereinigt werden, z. B. zwei in ihren Bewegungswerten disharmonierende Töne oder Farben. Die Auffassung, Synthese sei eine Einigung von Inhalten, hat nun freilich auch eine gewisse Berechtigung. Denn wir haben in der Tat den Eindruck, daß die Dinge selbst von uns vereinigt würden. Wir fühlen sie, ohne uns über den Grund der Einigung klar zu werden, zu einer Einheit vereinigt. Darin liegt jedoch kein Argument gegen unsere Auffassung. Denn die Bewegungswerte sind mit den Dingen so eng verknüpft, daß sie sich mit ihnen stets associativ vereinigen. Die Folge davon ist, daß wir jedesmal, wenn wir Bewegungswerte zu einer Einheit zusammennehmen, zugleich den Eindruck erhalten, die Dinge selbst vereinigt zu haben. Und in der Tat ist ja das letztere auch geschehen. Die Dinge sind von uns vereinigt und zwar durch das Bindemittel der Bewegungswerte.

Aber es gibt viele Fälle, in denen wir recht deutlich merken, daß einzig und allein die Bewegungswerte eine Synthese herbeigeführt haben. Es kommt z. B. vor, daß wir beim Anblick einer weiten Landschaft eine uns benachbarte helle Stelle des Bodens zu einem weit entfernten Berge von ähnlicher Färbung in Beziehung setzen. Und wir fühlen dabei deutlich heraus, daß wir diese beiden in ihrer Färbung so hervortretenden Stellen zueinander in viel engere Beziehung bringen, als zu irgend welchen anderen Dingen der Landschaft. Ja noch mehr! Wir fühlen, daß wir keine Dinge der Landschaft so sehr als zusammengehörig betrachten, wie diese beiden scheinbar zueinander gar nicht gehörenden Dinge.

Vor einer solchen Landschaft können wir nun das Empfinden haben, sie als Ganzes synthetisch vereinigt zu haben. Und doch ist in Wirklichkeit nichts anderes geschehen, als die Herstellung einer Vereinigung mehrerer räumlich getrennter Bewegungswerte, und daneben klingen summarisch noch eine Anzahl anderer Bewegungswerte mit. Gleichwohl entsteht die Täuschung, als ob wir nun die ganze Landschaft mit allen ihren Dingen in eine Synthese gebracht hätten.

Der Sachverhalt läßt sich noch deutlicher dartun, wenn man sich an eine andere Stelle begibt, wo die benachbarte helle Stelle des Bodens nicht mehr sichtbar ist. Dann kann dieselbe Landschaft den Charakter der Einheitlichkeit ganz verlieren, oder doch sehr einbüßen, obschon die meisten Dinge die gleichen sind, die wir vorher gesehen haben. Der Grund der Einigung lag also bloß in den betonten Stellen, die als Bewegungswerte zueinander in enger Beziehung standen.

Daß die Synthese auf einem in uns stattfindenden Bewegungsvorgange beruht, läßt sich jedoch durch zwingendere Argumente dartun. Denn die Folgerung dieser Behauptung bringt es mit sich, daß nun die Synthese auch von den Bewegungsgesetzen unseres Organismus bedingt sein muß. Der Beweis muß also in der Weise geführt werden, daß wir zeigen, daß keine Synthesen vorkommen, die nicht nach den Gesetzen unseres Organismus als Bewegungsvorgang möglich sind, und daß umgekehrt alle Arten von vorkommenden Synthesen aus den Bewegungsgesetzen abgeleitet werden können.

In der Tat ist unsere Fähigkeit, Synthesen vorzunehmen, durch gewisse Grenzen beschränkt. Wir können nicht jede beliebige Synthese vornehmen. Je bestimmter die von uns zu vereinigenden Einheiten sind, je kräftiger sie hervortreten, um so geringer darf deren Zahl sein. Dagegen wenn es sich um schwach hervortretende Dinge handelt, die nicht in hervorragendem Maße unsere Energie verlangen, so kann eine beträchtlich größere Zahl derselben in einer Synthese vereinigt werden. Der Grund dafür liegt darin, daß wir nach den Gesetzen unseres Organismus außer stande sind, mehrere stark betonte Bewegungen in eine spontane Bewegungsreihe

zu vereinigen, dagegen sehr wohl viele schwache Bewegungen in einen Bewegungszusammenhang bringen können, zumal wenn dieselben sich mit einer stärker betonten Bewegung vereinigen.

Das entsprechende Gesetz unseres Organismus könnte man in folgender Weise ausdrücken: Die Zahl der in eine Synthese zu bringenden Bewegungswerte steht in umgekehrtem Verhältnis zu der Stärke derselben.

Die Beschränktheit in unserer Synthese kann man auch durch ein Experiment beweisen. Wenn wir in ein Zimmer treten und schnell möglichst viele Dinge in einer scharf bestimmten Weise zusammenfassen wollen, so merken wir bald, daß die jeweils von uns vorgenommene Synthese sich trotz unseres Bemühens auf nur ganz wenige Dinge des Zimmers erstrecken kann. Wir können vielleicht nur einen oder zwei Gegenstände in scharf konzentrierter Weise zusammennehmen, während alle übrigen Dinge des Zimmers in viel geringerer Bestimmtheit in unserem Bewußtsein sind. Wenn wir dagegen darauf verzichten, einige Dinge in scharfer Konzentration zu fassen, so kommen die übrigen Dinge des Zimmers alle weit mehr in der Synthese zur Geltung.

Die Erklärung jeder Synthese aus dem Bewegungsprinzip wird noch bestärkt, wenn es uns gelingt, diejenigen Gesetze, welche die Psychologen für die Synthese aufstellen, von den Bewegungsgesetzen unseres Organismus abzuleiten. Ein derartiges Gesetz hat z. B. folgenden Wortlaut: Wir neigen dazu, dasjenige in eine Synthese zu vereinigen, was wir als räumlich benachbart zu sehen gewöhnt sind. Nach dem Bewegungsprinzip liegt dieses Gesetz darin begründet, daß sich bei den stets einander benachbarten Dingen durch Gewohnheit eine feste Bewegungsreihe hergestellt hat, die wir jeden Augenblick in uns zu erneuern geneigt sind. Aus demselben Grunde neigen wir auch dazu, dasjenige zu vereinigen, was wir als zeitlich zusammengehörig zu sehen gewohnt sind, indem auch hier sich in uns eine bestimmte Bewegungsfolge gebildet hat, die wir zu wiederholen geneigt sind.

Aus dem Bewegungsprinzip erklärt sich auch die in der Psychologie bekannte Tatsache der **Enge des Bewußtseins.** Die Zahl der in uns vereinbarten Dinge ist, wie wir gesehen haben, von den Bewegungsgesetzen unseres Organismus bedingt. Daher kommt es auch, daß die Grenze unseres Bewußtseins schwankend zu sein scheint. Wenn die zu vereinigenden Dinge in einem geordneten Bewegungszusammenhang stehen, erhält das Bewußtsein einen viel größeren Umfang, als in denjenigen Momenten, wo Dinge zu vereinigen sind, die nicht in eine große Reihe gebracht werden können.

Die Gesetze der Synthese, mit anderen Worten die Bewegungsgesetze unseres Organismus, haben für die Kunst eine Anzahl zwingender Forderungen zur Folge. Diese kommen daher, daß wir von jedem Kunstwerk verlangen, uns Gelegenheit zu einer leicht ausführbaren Synthese zu geben. Daher muß ein Kunstwerk in seinen sämtlichen Bewegungswerten von solcher Art sein, daß sich alle ohne Ausnahme vereinigen lassen.

Daher kommt es denn, daß uns Kunstwerke nicht alles in stärkster Betonung zeigen dürfen, daß sie auch nicht alles in der gleichen detaillierten Ausführlichkeit enthalten dürfen, und daß endlich die Zahl der betonten Stellen beschränkt sein muß.

Daß wir von Kunstwerken eine so große Einheit verlangen, liegt an sich nicht in ihrem Wesen, sondern nur in unseren gesteigerten Ansprüchen begründet. Es wäre ja an sich denkbar, daß wir das Kunstwerk ebenso wie viele Landschaften in seinen Teilen genießen, und daß sich die Synthese bald auf die eine, bald auf die andere Gruppe von Teilen erstreckt. Aber die Künstler haben uns an höhere Ansprüche gewöhnt, sie haben uns an Kunstwerke gewöhnt, die uns gestatten, alles in ihnen Enthaltene in einer einzigen Synthese zu vereinigen.

Gewiß gibt es Kunstwerke genug, die ein solches Maß von Einheitlichkeit nicht bieten, aber diese betrachten wir eben deshalb auch als minderwertig.

Die einheitliche Synthesierbarkeit ist eine an die Kunst zu stellende Forderung, die jedoch keineswegs ein neues Prinzip darstellt, das zu den in unserem ästhetischen Gesetz enthaltenen Bedingungen hinzukommt, sondern die nur ein anderer Ausdruck für dieses Gesetz ist. Eben dadurch, daß Bewegungswerte widerspruchslos sind, sind sie synthesierbar und umgekehrt. Synthesierbarkeit ist gleichbedeutend mit Widerspruchslosigkeit in den Bewegungswerten.

Bewegungswerte ganzer Kunstwerke.

Da alle Kunstwerke sich in Bewegungen auflösen lassen, und diese das Wesentliche derselben sind, so liegt es nahe, einmal unter diesem Gesichtspunkte Kunstwerke zu vergleichen und zu würdigen. Wenn ein Kunstwerk eingehend gewürdigt werden soll, so bedarf es dazu freilich einer ausführlichen Beschreibung, die den Zweck hat, alle darin enthaltenen wirksamen Bewegungswerte hervorzurufen. Eine solche kann und soll nicht dadurch ersetzt werden, daß man bloß die besonders charakteristischen Bewegungen kurz angibt. Aber wenn es sich darum handelt, in Kürze das Charakteristische herauszuheben, so scheint in der Tat nichts mehr dazu geeignet, als der Hinweis auf die wichtigsten Bewegungen. Es soll im folgenden gezeigt werden, wie ein derartiges Bestimmen beispielsweise bei Gemälden möglich ist.

Bilder lassen sich zunächst nach der Richtungstendenz ihrer Bewegungen unterscheiden. So gibt es Hochbilder, das sind solche mit Hochtendenz, Bilder mit abwärts gehender Tendenz, Bilder mit horizontaler, nach rechts oder nach links gehender Tendenz, Bilder mit Ferntendenz, bei denen die Bewegung in die Ferne geht oder daraus hervorkommt.

Bei allen diesen Richtungen lassen sich noch verschiedene Grade unterscheiden, so z. B. Fernbilder, die nur bis zur Mittelferne, und andere, die in viel weitere Ferne gehen.

Eine genauere Bestimmung von Bildern wird dadurch ermöglicht, daß man sie außerdem auch nach ihrem Kraftcharakter benennt, z. B. mit gedrungenem seitlichen Kraftcharakter, Bilder mit langgezogener Hochtendenz, Bilder mit jäh abbrechender, kurzer Hochbewegung, Bilder mit verklingender Seitenbewegung nach rechts, Bilder mit weich verlaufender Bewegung nach links, oder mit sehr konzentrierter

Bewegung u. s. w. Noch genauere Bestimmung wird dadurch ermöglicht, daß man wichtigere Nebenbewegungen hinzufügt und die Art, wie sie mit der Hauptbewegung verbunden sind, sodann auch durch Angabe der Zahl, Lage und Art der betonten Bewegungen. Es gibt z. B. Kunstwerke mit nur einer, aber auch solche mit zwei oder mehreren betonten Stellen, ja es kommt vor, daß sich, wie bei Teppichen, eine annähernd gleiche Bewegungsweise an vielen Stellen wiederholt.

Bewegungswerte in der Malerei.

Man pflegt von jeher Bilder nach ihrem Inhalte einzuteilen in: Porträts, Stilleben, historische Bilder, Sittenbilder, Landschaften etc. Eine solche Einteilung hat trotz vieler Mängel ihre große Berechtigung. Denn sie ist nicht nur einheitlich, indem stets dasselbe Einteilungsprinzip gewahrt ist, sondern sie gibt auch eine deutliche Abgrenzung der einzelnen Gruppen. Von dem Gesichtspunkte der Ästhetik aus erscheint sie freilich anfechtbar, da das ästhetisch Wertvollste, nämlich die Bewegung, dabei nicht zur Geltung zu kommen scheint. Aber bei näherem Zusehen zeigt sich, daß die einzelnen Gruppen auch eine gewisse Bewegungsgemeinschaft haben, wodurch jede zugleich in ästhetischer Hinsicht eine gewisse Zusammengehörigkeit darstellt.

Wir wollen daher im folgenden die einzelnen Gruppen auf die in ihnen vorkommenden Bewegungswerte betrachten. Die in den einzelnen Gruppen vorkommende Übereinstimmung der Bewegungen ist freilich nur eine oberflächliche, aber gleichwohl ästhetisch wertvolle. Z. B. Porträts und Stilleben haben beide Nahbewegungen und zwar beide in großen Formen. Jagdbilder, historische Bilder und Sittenbilder haben in der Regel Bewegungen in Mittelferne. Gemeinsam ist ihnen die große Zahl der in ihnen vorkommenden Einheiten. Landschaften haben wiederum besondere Bewegungsferne, sie geben viel weiteren Bewegungsspielraum als die anderen Bilder. Die Dinge sind bei ihnen oft formal sehr kleine Einheiten und

auffallende Nah- oder Mittelbewegungen kommen bei ihnen selten vor. Interieurbilder haben meist nur eine kleine Mittelferne, auch haben sie gewöhnlich eine Anzahl getrennter Einheiten als Bewegungsträger. Religiöse Bilder sind fast immer Nahbilder, oder von nur geringer Ferne, mit großen Einheiten und daher großen Bewegungen.

Abgesehen von dieser oberflächlichen Bewegungsgleichheit in den einzelnen Gruppen sind nun aber in jeder eine große Zahl von Bewegungsarten möglich.

Beim Porträt z. B. kann jede Art von Bewegungen vorkommen. Dieselbe ist abhängig von dem Charakter der darzustellenden Person, außerdem aber von der Art der Behandlung, von den Gewändern und den Nebenteilen. Es können schwere, wuchtige und leichte, einfache und komplizierte und alle sonstigen Unterschiede der Bewegungen darin enthalten sein. Mit den Nahbewegungen können sich auf dem Porträt auch Fernbewegungen verbinden, die jedoch an Bedeutung zurücktreten.

Ebenso können Stilleben einen sehr verschiedenen Kraftansatz haben. Es gibt solche von vornehmer Würde und andererseits solche von bäuerlicher Grobheit und Einfalt, von bürgerlicher Peinlichkeit und Exaktheit, von bohèmehafter Ausgelassenheit. Diese Kraftweisen können sowohl in den Formen, als auch in den Wirklichkeitswerten begründet sein. Ein Stilleben von der Tafel eines Epikuräers ruft andere Wirklichkeitswerte hervor, als ein schlichtes Mahl. Eine Frucht des Südens andere als Nüsse und Birnen, ein Stilleben von Musikalien und Büchern andere als ein solches von Besen und Stallgeräten.

In Anbetracht der großen Mannigfaltigkeit des bei Stilleben vorkommenden Kraftcharakters, erscheint die Bezeichnung Stilleben nicht ganz zutreffend, weil zu Mißverständnissen Anlaß gebend, da man irrtümlich zu der Ansicht kommen könnte, als ob solche Bilder alle eine heimliche, ruhige Stimmung ausdrückten; aber andererseits ist diese Bezeichnung doch auch berechtigt, denn die Tatsache, daß es keine beweglichen Dinge sind, gibt uns einen besonderen Eindruck,

wodurch sich solche Bilder von in Nahbewegung gemalten lebenden Dingen durchaus unterscheiden. Der Umstand, daß jede reale Bewegung ausgeschlossen ist, ist dazu angetan, ihnen einen besonderen Bewegungscharakter zu geben.

Religiöse Bilder.

Eine sehr eigentümliche Stellung nehmen durch ihre Bewegungswerte die religiösen Bilder ein. Wir müssen uns bei dieser Gruppe nun von vornherein klar machen, was wir darunter verstehen wollen. Gemeint sind hier nicht alle diejenigen Bilder, in denen der Mensch sein Verhältnis zu Gott und der Welt ausdrückt, sondern nur die im christlichen Sinne religiösen Bilder, wie sie die große christliche Kunst hervorgebracht hat. Diesen Bildern ist nicht nur eine oberflächliche Verwandtschaft in Bezug auf die Lage der vorkommenden Bewegungen eigen, sondern sie sind die einzige Kunstgattung, die einen übereinstimmenden Bewegungscharakter enthält. Der letztere ist in seiner Richtung und in seiner Art durch den Geist des Christentums und durch die Vorstellungen der christlichen Weltanschauung bedingt. Nach dieser empfangen die Heiligen und die frommen Menschen alle Kraft ihres Lebens durch die Gnade des Himmels. Die himmlische Kraft strömt auf sie ein, sie selbst sind das Ende einer von oben kommenden Bewegung, von ihnen geht keine energische Kraft aus, sondern durch ihre ganze Haltung zeigen sie ein durchaus passives Verhalten. Diese Vorstellung des Christentums ist in der Kunst auf die mannigfaltigste Weise ausgedrückt.

1) In allgemeiner Form durch die Haltung der Personen, an der man erkennt, daß von oben etwas auf sie wirkt und in sie übergeht. Zu diesem Zweck sind die Arme in eine solche Lage gebracht, die zu jeder Aktion ungeeignet sein würde, wodurch angedeutet werden soll, daß der Heilige bereit ist, die auf ihn eindringende Kraft in sich aufzunehmen. Es gibt verschiedene Armhaltungen in der christlichen Kunst, die alle in diesem gleichen Sinne zu verstehen sind. Z. B. die Arme werden ein wenig nach oben gerichtet, aber nicht

energisch dorthinstrebend, sondern in einer nachgiebigen Biegung. Eine zweite Form besteht im Zusammenfalten der Hände. Eine dritte Form besteht darin, daß die Arme vom Körper abwärts gehalten und nach unten gerichtet sind, und die innere Handfläche gleichzeitig nach vorne gewandt wird, gleichfalls als Ausdruck der gewollten Aktionslosigkeit.

Denselben Ausdruck verrät nun auch die passive Haltung des Körpers, das Nachgeben der ganzen Muskulatur. Nirgends ein Anstraffen der Muskeln, wie sie zur Aktion erforderlich wäre. Alles bedeutet ein sanftes in sich Zusammensinken, einen weichen, milden, passiven Kraftansatz.

2) Ein sehr wichtiges Ausdrucksmittel ist auch der Blick; dieser ist entweder nach oben zur Kraftquelle gerichtet oder der Bewegung nachgehend nach unten. Ein geradeaus oder seitwärts gerichteter Blick würde dem religiösen Charakter nicht entsprechen. Der aufwärts gerichtete Blick hat einen milden, passiven Charakter, der gleichfalls die von oben kommende Bewegung andeutet, z. B. auf dem Bilde „der gute Hirt“ von Murillo in der britischen Galerie und „die Magdalena“ von Domenichino. Daß der passiv aufwärts gerichtete Blick, ebenso wie der sanft abwärts gerichtete, eine hinabgehende Bewegung dartun soll, sehen wir z. B. an den Heiligen der Sixtinischen Madonna, bei denen beide Arten des Blickes vorkommen. Der heilige Franziskus schaut demütig nach oben, die heilige Cäcilia nach unten. Der Blick nach oben stellt eine bessere Verbindung mit den oberen Teilen des Bildes, der andere eine bessere mit den unteren dar.

Es gibt übrigens auch Bilder, wo der Blick überhaupt nicht als Abwärtsbewegung benutzt wird. So sehen wir die „Magdalena“ von Correggio in London mit ganz geschlossenen Augen. Die hinabgehende Bewegung ist hier allein durch die Körperhaltung und den Linienfluß erreicht. Dieses Bild ist auch noch dadurch bemerkenswert, daß hier auch auf die Gewandung verzichtet ist, und die Abbewegung einzig und allein durch die Körperformen und die Haare erreicht ist.

In Fällen, wo der Blick eine andere als die genannten Richtungen erhält, wird der religiöse Eindruck des Bildes gestört.

Der passive Ausdruck wird dadurch erreicht, daß dem Blick nicht die zu einer Aktion nötige Festigkeit gegeben wird. Er ist nicht mit Konzentration auf den Gegenstand der Anbetung gerichtet. Die Pupille ist nicht in der Mitte des Auges, sondern am oberen Rande desselben. Der Kopf ist in eine solche Lage gebracht, daß eine zentrale Pupillenstellung nicht erfolgen kann. Er ist absichtlich tiefer gelassen, weil der Demütige den Gegenstand,, den er als mächtig und gewaltig über sich denkt, nicht mit festem Blick anzuschauen wagt. Der passive, ehrfurchtsvolle Blick beruht auf demselben Grunde, wie die absichtliche Verkleinerung der Persönlichkeit, die absichtliche unaktuelle Haltung der Arme und der anderen Muskeln.

3) Die herabströmende Kraft wird auf religiösen Bildern oft dadurch erreicht, daß die himmlischen Personen als die Kraftquelle auf einer erhöhten Stelle dargestellt sind und von ihnen eine formale Bewegung nach unten geht. Oftmals wird aber die Kraftquelle selbst nicht dargestellt, sondern nur die Kraftbahn, etwa in der Form eines herunterkommenden Lichtstrahls. Oft auch wird die Bewegung einzig und allein durch die Haltung der Anbetenden angedeutet.

4) Von großer Bedeutung für den Bewegungsausdruck sind nun außerdem die Formen. Diese sind so gewählt, daß sie an und für sich schon, ganz abgesehen von dem Dargestellten, eine hinabgehende sanfte Bewegung enthalten.

Wichtigstes Ausdrucksmittel für formale Bewegungen sind die Gewänder. Sie sind dazu viel geeigneter als der Körper, weil sie viel mehr Variationen und Formmöglichkeiten bieten. Z. B. auf der Sixtina in Dresden wird die von oben kommende Kraft durch das Gewand der Maria geleitet und geht von dort auf die Anbetenden über, sich diesen und ihren Gewändern mitteilend. Bei der Holbeinschen Madonna geht die Bewegung von dem Christuskinde aus und verläuft nach rechts in den Gewändern der Frauen. Links geht sie von der Schulter der Madonna auf den Kopf und die Schultern des dort befindlichen Anbetenden über. Wie so oft dient bei dieser Madonna auch das

Haar dazu, den Übergang von dem Kopfe zur Schulter als hinabgehende Bewegung darzustellen. Gleichfalls um einen Übergang herzustellen, ist auf der rechten Seite dieser Madonna der Kopf des Christuskindes in eine solche Lage gebracht, daß er als Verbindung in der Bewegung zur Geltung kommen kann.

Die Gewandung kann die sanft hinabfließende religiöse Bewegung so gut ausdrücken, daß oftmals die Anbetenden gar nicht dargestellt sind, sondern die hinabwallende Bewegung einzig und allein durch die Gewänder der göttlichen Person ausgedrückt ist.

Ein wichtiges Mittel zum Ausdruck der Demut ist auch die Art der Kopfbedeckung. Wo dieselbe fehlt, wird das Haar schlicht heruntergetragen, ohne Vorsprünge, die dem Charakter kühne Initiative geben könnten. Nur wenige Arten von Kopfbedeckungen sind für den religiösen Charakter geeignet, denn sie dürfen sich nach keiner Seite hin merklich ausdehnen. Eine Richtung nach oben würde zu herrscherhaft erscheinen und darum dem religiösen Charakter zuwider sein, und eine Richtung nach der Seite würde, abgesehen von ihrem kühnen Charakter, die herabfließenden Linien unterbrechen.

Daher haben sich nur ganz wenige geeignete Kopfbedeckungen entwickeln können. Zu solchen gehört die Bischofsmütze. Diese hat allerdings, in Anbetracht der hohen kirchlichen Würde, vorn den Charakter der Hoheit, aber, von der Seite gesehen, bildet sie eine sanft abfließende Linie und leitet die Bewegung zwanglos zu dem am Nacken erhöhten Talar. Eine zweite nicht ungeeignete Hutform ist der Kardinalshut. Dieser hat gar keine Richtung nach oben und der Rand ist zwar abstehend, nimmt aber eine abwärts laufende Richtung. Auch ist derselbe so regelmäßig, daß er den Gedanken einer seitlichen Richtung gar nicht aufkommen läßt. Sodann ist seine Breite so gering, daß er einen leichten Übergang zu den Schultern bildet. Wegen dieser Form eignet er sich weniger für Profildarstellungen, sondern mehr für en face.

Eine andere in der Kirche entwickelte Form ist das Priesterbarett, das sich dem Kopfe einfach anschließt. Auch der

Jesuitenhut bildet, zumal bei seitlicher Darstellung, einen guten Übergang für hinabgehende Bewegungen.

Für den Ausdruck der religiösen Demut wird auch noch eine unaktuelle Kopfhaltung gewählt, nämlich eine seitliche oder nach vorn gebeugte, daher auf sie dasselbe zutrifft, was vorher über den ehrfurchtsvollen Blick gesagt wurde.

Es ist heute eine häufige Klage, daß es keine eigentliche religiöse Malerei mehr gäbe. Und in der Tat, den heutigen religiösen Bildern fehlt das Wesentliche, was die christliche Kunst auszeichnete, nämlich der spezifisch christliche Kraftansatz. Es findet sich darin oftmals eine Kraftweise des profanen Lebens, die wohl zum Handeln, nicht aber zur demütig frommen Beschaulichkeit einladet. Es genügt eben nicht, ein Modell in ein traditionelles Gewand zu hüllen und dann als Madonna auszugeben. Der Ausdruck, die Haltung, der Faltenwurf müssen als Zeichen unverfälschter religiöser Empfindung gelten können, wenn das Bild einen religiösen Charakter haben soll.

Herrscherbilder.

Den religiösen Bildern einigermaßen verwandt sind diejenigen, auf denen weltliche Herrscher dargestellt sind. Denn auch bei ihnen ist eine Hochbewegung als Ausdruck der Macht und eine Abbewegung als Ausdruck der Herrschaft über die Untergebenen enthalten. Auch sind die Mittel, wodurch die Demut der Untertanen ausgedrückt wird, in der älteren Kunst ähnlich denen der religiösen Malerei. Aber natürlich sind in anderer Beziehung solche Bilder von den religiösen ganz verschieden. Denn der Herrscher drückt oft nur Macht und keine Milde, der Untergebene nur Furcht, keine Zuneigung aus. Der Kraftansatz in Blick und Form ist ein mehr aktueller, ohne die Sanftheit und Milde, die die religiösen Bilder charakterisieren.

Die Landschaftsbilder.

Die eigentümliche Stellung der Landschaftsmalerei liegt zunächst in den Wirklichkeitswerten derselben. Denn die Dinge, die hier dargestellt sind, sind von denen anderer Bilder ganz verschieden. Bei den historischen Bildern, Jagdbildern, Porträts, Sittenbildern, religiösen Bildern und sehr oft auch bei Interieurs sind die dargestellten Menschen oder Tiere der Hauptinhalt. Bei Landschaften dagegen sind die Dinge der Natur, die Bäume, Berge, Wiesen, Wolken etc. die häufigsten und auffallendsten Wirklichkeitswerte. Diese kommen zwar auch bei den anderen Arten der Malerei vor, aber sie sind doch nicht das den Inhalt in erster Linie Bestimmende. Die Wirklichkeitswerte der Landschaft unterscheiden sich von den anderen dadurch, daß sie keine selbständigen, tätigen, geistigen Organismen sind und uns darum in anderer Weise affizieren.

Dazu kommen nun aber die den Landschaftsbildern eigenen formalen Bewegungswerte. Es ist bereits betont worden, daß diese Bilder Fernbewegungen ermöglichen, wie keine andere Gattung der Malerei. Wohl kommen auch bei anderen Bildern Bewegungen in die Ferne vor, z. B. wenn bei einem Porträt oder Interieur durch ein Fenster ein Blick in eine Landschaft geht; aber hier ist die Fernbewegung beschränkt, denn in der Ferne sich abspielende große seitliche Bewegungen sind ausgeschlossen, da durch solche die Nah- oder Mittelbewegungen unmöglich gemacht würden. Wollte man z. B. einem Interieur große seitliche Fernbewegungen geben, so müßte man ihm die Wände wegnehmen, und dann wäre es eben kein Interieurbild mehr. Oder wollte man bei einem Porträt solche Bewegungen ermöglichen, so müßte der dargestellte Mensch in verhältnismäßig sehr kleiner Größe ge-

geben sein, um dadurch für die seitlichen Fernbewegungen Raum zu gewinnen. Dann aber würde das Bild natürlich aufhören ein Porträtbild zu sein.

Die fast unbeschränkte Bewegungsmöglichkeit in Bezug auf Richtung und Ferne ist das charakteristische Merkmal der Landschaftsmalerei.

Diese Tatsache vermag uns vielleicht über das interessante historische Problem der Entstehung der Landschaftsmalerei einen gewissen Aufschluß zu geben. Sie kam zu einer Zeit, als man Bewegungen ausdrücken wollte, die sich durch keine andere Gattung der Malerei in solchem Maße wiedergeben ließen. Die Landschaft ermöglicht einen kleinen, lebendigen Kraftansatz, der durch kein Nah- oder Mittelbild, die doch notwendigerweise immer größere Einheiten enthalten, erregt werden kann, und sie ermöglicht ferner weite, große Bewegungen, in jedem beliebigen Grade der Ferne. Das Bedürfnis für derartige neue Bewegungsweisen mag zu der Zeit, als die Landschaft entstand, wenigstens einer der wichtigsten Faktoren gewesen sein. Es ist denkbar, daß sie entstand, weil man ein im Zeitcharakter liegendes Bedürfnis empfand, Bewegungswerte auszudrücken, die sich durch keine andere Gattung der Malerei ausdrücken ließen.

Die Landschaftsmalerei kann eine große Mannigfaltigkeit von Kraftweisen hervorbringen und sie kann in dieser Hinsicht durch keine andere Gattung der Malerei ersetzt werden. Denn eine in einer Landschaft enthaltene Stimmung läßt sich niemals durch ein Bild anderer Gattung hervorbringen, sowie umgekehrt die in anderen Gattungen der Malerei vorkommenden Stimmungen nicht genau in derselben Weise sich durch die Landschaft ausdrücken lassen. Jede Gattung der Malerei hat somit für Stimmungen ihre eigene Sphäre und hierin allein schon mag die Notwendigkeit der Landschaft begründet sein. In der Geschichte der Kunst zeigt sich immer, daß, so oft der Ausdruck einer Stimmung erforderlich wurde, ein neuer Kunsttypus entstand, der sie wiederzugeben vermochte. So sind auch der Reihe nach eine große Anzahl verschiedener Landschaftstypen in der Kunst aufgetaucht, und jeder kam,

weil er jeweils die von seiner Zeit verlangte Bewegungsweise enthielt.

Die Staffage.

Unter Staffage versteht man gewöhnlich in ein Kunstwerk hineingebrachte Menschen und Tiere, jedoch kann man den Begriff auch erweitern, indem man menschliche Geräte und anderes mit der menschlichen Kultur Zusammenhängendes, an menschliche Kultur Erinnerndes hinzurechnet. Zu dem Begriff der Staffage gehört ferner, daß es nur Zutaten zum Ganzen sind, nicht Hauptsachen. Das ist schon äußerlich dadurch erkennbar, daß die Staffage nur ganz geringe Raumteile im Ganzen des Bildes einnimmt. Sobald Menschen oder Tiere durch ihre Größe Hauptsache werden, hören sie auf Staffagen zu sein. Das Bild hört auf, eigentliches Landschaftsbild zu sein, sondern wird Figurenbild, bezw. Tierbild. Es gibt freilich Bilder, bei denen sowohl die Landschaft wie die dargestellten Tiere und Menschen Hauptsache sind. Es sind das Bilder, die man weder zu der einen noch zu der anderen der genannten Kunstgattungen rechnen kann. Dahin gehören zum Beispiel viele Bilder Böcklins, Thomas und anderer moderner Meister.

Die Bedeutung der Staffage ist sehr groß. Am größten ist sie dann, wenn sie selbst Träger einer wichtigen Bewegung im Bilde ist, z. B. wenn drei getrennte Menschen als getrennte Punkte im Bilde eine eigene Bewegung darstellen.

Nicht immer ist sie Träger einer besonderen Bewegung, so z. B. dann nicht, wenn sie dunkel in einer dunklen Fläche gemalt ist, so daß sie sich erst bei näherem Zusehen davon abhebt.

Staffage eignet sich mehr als irgend etwas anderes als Träger beabsichtigter Bewegungen. Man kann freilich auch ohne sie auffallende Stellen hintereinander anbringen, jedoch würde das oftmals gesucht und unnatürlich aussehen, während man Staffage, ohne den Eindruck der Wahrheit zu verletzen, anbringen kann wo man will. Sie eignet sich schon

deshalb, weil sie von selbst das Interesse auf sich zieht. Denn Menschen und Tiere, als das unserem Innenleben Verwandtere, erregen von vornherein unser Interesse in besonderem Grade. Sie brauchen also nicht einmal sehr hervorgehoben zu werden, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Staffage hat aber auch dann, wenn sie nicht durch ihre Gruppierung selbständige Bewegung darstellt, eine große Bedeutung, nämlich durch die mit ihr verbundenen Wirklichkeitswerte. Wirklichkeitswerte sind Bewegungen, die in uns durch die uns bekannten Qualitäten eines Etwas entstehen. So wie der Anblick des Eisens, des Holzes und anderer Materialien gewisse Bewegungen in uns wachruft, so in viel höherem Grade noch der Anblick von Menschen und Tieren.

Die durch diese hervorgebrachten Wirklichkeitswerte sind sehr mannigfach und können von größter Intensität sein. Z. B. der Anblick eines mit müdem Gang vom Felde heimkehrenden Bauern erweckt die Vorstellung seines mühsamen Lebens, erweckt unendlich viele Gefühle, wie wir es in stets neuwirkender Weise aus den großen Schöpfungen Millets ersehen können. Oder wenn wir einen Wanderer sehen, wie er mit müdem Schritt seinem Ziel zustrebt oder eine menschliche Wohnung.

Menschliche Wohnungen sind Wirklichkeitswerte von allergrößter Bedeutung. Alle Gefühle von Traulichkeit, Ruhe, Heimhaftigkeit, Sicherheit, Geborgenheit erweckt so ein einzelnes Haus in verlassener Gegend, oder aber es weckt je nach seinem Aussehen auch Gefühle der Verwilderung, der Rauhheit, Unfreundlichkeit, Nüchternheit, ja selbst der Unsicherheit und Gefahr.

Auch sonstige Spuren menschlicher Kultur, Geräte, Zäune, Leuchtstangen an Flüssen u. dergl. Dinge können Gefühle bringen, die man wegen ihres Zusammenhangs mit der Kultur als Kulturgefühle bezeichnen kann.

Darin also besteht die große Bedeutung der Staffage, abgesehen von ihren formalen Bewegungswerten. Sie ist voll von Wirklichkeitswerten, voll von Kulturstimmungen.

Trotz ihrer räumlichen Kleinheit, trotz ihrer oft formalen

Nebensächlichkeit ist sie ein ästhetisch überaus wichtiges Element des Bildes und der Landschaft. Wo Zeichen einer Kultur sind, da fühlen wir uns bei Verwandtem. Natur ist schon durch ihre Dimensionen ein dem Menschen feindliches Element. Man braucht nur wenige Stunden sich von dicht bevölkerten Gegenden zu entfernen, so fühlt man diese Herrschaft der Natur. Sie übt eine Herrschaft aus, indem sie unser Gefühl der Sicherheit, das an uns vertraute Kulturformen geknüpft ist, stört, und uns zwingt, uns geistig in ihr zurecht zu finden. In einer Wildnis ist für unser Gefühl alles gleich, da ist nichts, was uns in besonderer Weise bestimmt, da müssen wir jeden Augenblick selbst uns daran machen, uns Interessepunkte zu suchen, uns in dem indifferenten Einerlei zurecht zu finden. Wie ganz anders wird uns die Gegend mit einem Male, wenn wir ein Haus oder gar ein Dorf wahrnehmen. Die kleine Stelle wird uns sofort die Hauptsache des Ganzen. Da ist das uns Verwandte, zu uns Gehörige, und alles andere ist das Fremde, unserem Kulturgefühl Entgegengesetzte.

(Jeder Mensch hat das Verlangen, sich geistig zu orientieren, sich ein seinem Gefühl Eigenes zu schaffen, inmitten des Fremden. Und so sehnt er sich nach dem seinem Gefühlsleben Verwandten.)

In dem Fehlen der Kulturstätten liegt die Eigentümlichkeit aller schwach bevölkerten Gegenden. Es fehlt ihnen der Reiz, den alte Kulturländer von alters her haben. Dieser Reiz wird noch erhöht, wenn die Kulturzeichen durch ihr Alter recht viele Associationen der Vergangenheit erwecken und so das Gefühl der Sicherheit, des alten Behagens, des Alters der menschlichen Herrschaft noch verstärken. So ist es bei alten Schlössern, Klöstern, Dörfern und darin liegt beispielsweise auch der spezifische Reiz der von alter Vergangenheit zeugenden rheinischen Landschaft.

Schon wenige Zeichen der Kultur können die Landschaft zu einer uns vertrauten machen, so daß sie für unser Gefühl nicht als das der Kultur Fremde, sondern als das zu ihr Gehörige, von ihr Durchdrungene erscheint. Die

Kultur kann durch Betonung einzelner Stellen Bewegungswerte in eine Landschaft bringen, die dieser an sich ganz fremd sind und sie in einer Weise verändern, daß sie von einer bestimmten Kultur beherrscht erscheint. Dieses geschieht z. B. dann, wenn Häuser oder Kirchen an wichtigen Stellen der Gegend verteilt, durch ihre Abstände oder Bauart Träger einer formalen Bewegung werden, oder wenn Straßen als Bewegungsträger die Landschaft durchziehen.

Natürlich hat nicht alle menschliche Kultur für uns dieselbe Gefühlsbedeutung. Je fremder sie ist, um so weniger. Ja, es kann bei großem Gegensatz zu uns das gerade Gegenteil von Kulturgefühlen herauskommen. Man kann das schon beim Anblick der düsteren italienischen Dörfer erleben, wo statt freundlicher und vertrauter Formen düsteres, rauhes Gemäuer vorherrscht und statt freundlicher Fenster dunkle Öffnungen wie Höhlen entgegenstarren.

Staffage bedeutet uns das Vertrautmachen einer Gegend durch Menschen und menschliche Kultur. Auch Tiere gehören zur Staffage, selbst dann, wenn sie nicht direkt mit der menschlichen Kultur zusammenhängen, da sie uns etwas Geistiges und darum uns Verwandtes bedeuten. So können sogar Raubtiere eine wertvolle Staffage bilden, weil sie als geistige Wesen uns Gefühle erwecken, die unseren Kulturgefühlen verwandt sind und die mit dem geistigen Gepräge dieser Tiere zusammenhängen.

Zur Staffage im weitesten Sinne kann man aber auch alles dasjenige rechnen, was uns durch anthropomorphistische Einlegung zu Personen, zu Trägern eines uns verwandten Geistes wird.

Ein in einer Ebene stehender Baum wirkt uns nicht bloß als Baum, sondern als einsamer Baum. Wir legen alle Gefühle der Verlassenheit hinein, als wenn es eine in weiter Umgebung einsame Person wäre. Mehrere zusammenstehende Bäume rufen uns Gefühle der Geselligkeit hervor. Wir meinen, die Bäume gehören zusammen, sie haben einander nötig, um nicht der Vereinsamung anheimzufallen. Dabei spielt auch die Zahl eine Rolle, wie bei Personen; je größer

die Zahl, um so mehr das Gefühl der Geselligkeit. Erst wenn eine gewisse Zahl überschritten ist, hört solche Steigerung auf, aus psychologischen Gründen, auf die wir hier nicht eingehen wollen.

Aber nicht nur Bäume, sondern selbst Steine können solche anthropomorphistische Einlegung erfahren. Auch sie können dieselben sozialen Gefühle der Vereinsamung oder Vergesellschaftung erwecken, natürlich nur dann, wenn sie sich durch ihre Formen von der Umgebung abheben und als Einziges, Einzigartiges, Verschiedenes, Persönliches zu gelten im stande sind; z. B. eine in einem Trümmerfelde alleinstehende Säule oder ein Meilenstein auf verlassener Straße.

Endlich sei noch daran erinnert, daß die Staffage auch dadurch, daß die Tiere oder Personen sich in irgend einer Richtung bewegen, eine Bewegungsinterpretation veranlassen kann, und daß diese Interpretation auch zuweilen diejenige eines größeren, damit zusammenhängenden Raumteiles mitbestimmt. Z. B. ein Weg, dessen Interpretation an sich zweifelhaft ist, kann durch Staffage in seiner Bewegung bestimmt werden, indem er die Richtung erhält, in der sich die die Staffage bildenden Personen bewegen. Es können durch Staffage interessante Effekte herauskommen. So z. B. dann, wenn der Weg der Richtung der sich darauf bewegenden Personen entgegengesetzt läuft, dann entsteht der Eindruck zweier gegeneinander arbeitender Kräfte. Das Gehen erscheint als ein mühsames, Schritt für Schritt erkämpftes. Wenn aber umgekehrt die Bewegung des Weges dieselbe Richtung hat, wie die sich darauf befindliche Person, so erscheint deren Gehen als ein spielend leichtes.

Es sind das Gesichtspunkte, die jeder Maler kennen sollte, da sie das einzige Mittel sind, gewisse Effekte zu erreichen.

Verhältnis der Teile zum Ganzen.

Jeder Teil eines Kunstwerkes wird in seinem Bewegungscharakter mitbestimmt durch das Größenverhältnis, in welchem er zum Ganzen steht. Man denke sich etwa eine in einem Bilde dargestellte menschliche Gestalt. Das eine Mal sei dieselbe als Teil in einem kleinen Bilde, das andere Mal als Teil in einem großen Bilde dargestellt. In beiden Fällen soll sie dieselbe Größe und dieselbe Form haben. Die Folge davon ist, daß dann die übrigen Raumteile, die außer der Gestalt noch auf den Bildern sind, an Größe verschieden sind. In beiden Fällen wird nun die Interpretation der menschlichen Gestalt verschieden sein, das eine Mal erscheint sie groß und bedeutsam, das andere Mal klein und unbedeutend. Woher kommt es, daß hier eine und dieselbe Raumgröße so verschiedene Wirkung auf uns hat? Es kommt daher, daß die Gestalt nicht allein für sich als Kraftansatz genommen wird, sondern immer nur im Zusammenhang mit den anderen Kraftansätzen, die in uns durch die Nebenteile erregt werden. Ist nun die menschliche Gestalt im Verhältnis zu den Nebenteilen groß, so bedeutet sie einen großen Kraftansatz neben kleineren und macht daher einen mächtigen Eindruck; ist sie dagegen im Verhältnis zu den Nebenteilen klein, so bedeutet sie einen kleinen Kraftansatz neben größeren und macht daher einen kleinen unbedeutenden Eindruck.

Daraus gewinnen wir die allgemeine Regel, daß die Bedeutung eines Teiles mitbedingt ist von seinem Verhältnis zu den Nebenteilen.

Ein Berg kann in weiter Landschaft als eine kleine Kraft erscheinen, ein Baum dagegen in einer kleinen Landschaft als große Kraft. Es entscheidet allemal das Verhältnis zu den Nebenteilen.

Die Vereinigung der Kraftansätze bedeutet das Zusammenbringen derselben in eine Bewegungsreihe. Die Bewegungen haben in einer Reihe verschiedene Bedeutungen, nur eine oder wenige derselben sind Hauptbewegungen, die anderen sind weniger betonte Bewegungen.

Ein Kunstwerk läßt sich vergleichen mit einem schönen gesprochenen Satz, auch in diesem sind ja nicht alle Worte betont. Der Satz hat unter Umständen mehrere Hauptbewegungen, das sind die betonten Worte; die nicht betonten sind nicht Nebensache, sie sind jedoch in der Reihe von geringerem Bewegungswerte, sie bedeuten für den Rhythmus des Satzes diejenigen Stellen, die als Vorbereitung der Hauptbewegung oder als Verklingen derselben ihre Geltung haben.

Ebenso ist es nun auch in der bildenden Kunst, Hauptbewegung ist da der stärkste Bewegungswert. Die übrigen Bewegungswerte sind die wichtigen Nebenbestandteile der ganzen Reihe. Wenn nun in einem Bilde eine menschliche Gestalt nicht die Hauptbewegung bedeuten kann, so verliert sie eben an Bedeutung. Wenn sie in dem kleineren Bilde die meistbetonte Stelle war, so wird sie in dem größeren zu einer minderbetonten, und das Betonte ist dann irgend ein anderer Bewegungswert des Bildes.

Die Bedeutung der Nebenteile geht auch noch aus folgender Betrachtung hervor: wenn zu einem Bilde neue Teile hinzugefügt werden, so erhalten die früheren Teile nicht bloß eine geringere Bedeutung, sondern auch einen ganz anderen Kraftansatz. Ein Teil verliert oft nicht nur seine Bedeutung als Hauptteil, sondern gleichzeitig wird auch sein Bewegungscharakter ein anderer. Denn wenn er zum Beispiel statt der Hauptbewegung nur noch vorbereitende Bewegung ist, so ist dadurch sein Kraftcharakter ein anderer geworden. Denn während wir ihn als Kraftansatz einreihen, stellen wir gleichzeitig unsere Muskeln ein, um die später folgenden Hauptbewegungen ausführen zu können. Und nicht nur die hinzugekommene Hauptbewegung, sondern ebenso jede hinzukommende Nebenbewegung modifiziert den Charakter eines Bewegungswertes.

Von großer Wichtigkeit ist es dabei, an welcher Stelle die hinzukommenden Teile hinzugefügt werden, ob an allen Seiten gleichmäßig oder aber vorwiegend nur an einer Seite. Denn davon hängt es ab, welche Lage der betreffende Teil, nach obigem Beispiel also die menschliche Figur, erhält. Durch die Veränderung ihrer Lage wird zugleich ihr Bewegungswert ein anderer, wie wir bereits an früherer Stelle gezeigt haben.

Es kann vorkommen, daß ein Teil trotz hinzukommender neuer Teile seine bisherige Bedeutung als betonte Bewegung beibehält und daß die anderen Teile sämtlich unbetonte Bewegungen darstellen. Aber auch dann behält der gedachte Teil nicht den gleichen Bewegungswert wie früher, da er sich ja immerhin in ein neues Bewegungsganzes einreiht.

Ganz ebenso verhält es sich auch, wenn der betreffende Teil zwar betont bleibt, außer ihm aber noch andere Teile des Bildes betonte Bewegungen enthalten. Dann behält der betreffende Teil gleichfalls nicht genau denselben Kraftansatz wie früher, weil die Reihe zusammengehöriger Bewegungen eine andere geworden ist.

Im vorherigen haben wir nur den Fall angenommen, daß ein Gegenstand eine größere Umgebung erhält als bisher. Natürlich ändert er seine ästhetische Bedeutung auch dann, wenn umgekehrt die Zahl der Nebenteile geringer wird. In diesem Falle wächst er an Bedeutung, er wird, wenn er vorher nicht betonte Bewegung war, nun vielleicht zu einer betonten. Er gewinnt dadurch an Bedeutung, daß die in Betracht kommenden anderen Teile an Bewegungskraft einbüßen.

Diese Betrachtungen sind für das künstlerische Schaffen von großer Bedeutung. Es kommt z. B. vor, daß ein Architekt ein Haus entwirft, ohne die Umgebung zu beachten; der Entwurf ist in der Zeichnung schön ausgeführt und macht einen stattlichen Eindruck. Was der Architekt aber nicht beachtete, war der Umstand, daß das Haus an eine Stelle zu stehen kommen soll, die ihm ganz andere Nebenteile gibt, durch welche die in der Zeichnung sichtbare Bewegungsreihe gar

nicht mehr zur Geltung kommt, indem es sich synthetisch mit ganz anderen Bewegungswerten verbinden muß.

Von Kopisten wird häufig nur ein Teil eines Gemäldes gemalt, etwa nur einige Figuren desselben. In solchem Falle ist natürlich die ästhetische Bedeutung dieser Figuren eine andere als auf dem Hauptbilde. Sie werden in der Kopie zu den betonten Hauptbewegungen und können so zwar derselben einen hohen ästhetischen Reiz geben, aber denselben Reiz, d. h. denselben Bewegungswert, den sie auf dem Original hatten, können sie jetzt nicht mehr haben. Das Original hat mehr und andere Bewegungswerte, daher ist die Art des Gefallens bei ihm eine andere als bei dem kopierten Teile.

Sehr wichtig ist die Wahl der Umgebung bei Anfertigung von Photographien. Je nach der Umgebung, die ein Gegenstand erhält, ist der Eindruck desselben ein anderer. Der Photograph hat darauf zu achten, einem von ihm aufgenommenen Gegenstande eine solche Umgebung zu geben, daß derselbe Träger einer wichtigen Bewegung wird und daß keine andere Hauptbewegung, die ihn an Bedeutung überragt, daneben vorkommt. Andererseits aber müssen so viele Bewegungswerte hinzugezogen werden, als erforderlich sind, um die in dem Hauptgegenstand enthaltene Bewegung bedeutend zu machen. Die richtige Wahl der seitlichen Bewegungswerte, das Nichtzuviel und Nichtzuwenig, ist das Geheimnis wie der Kunst, so auch jeder Photographie.

Will man z. B. eine Landschaft wiedergeben, in der ein Haus der wichtigste betonte Gegenstand sein soll, so darf man zunächst seinen Standpunkt nicht zu weit von dem Hause entfernt nehmen, weil sonst das Haus zu klein sein würde, aber andererseits auch nicht zu nahe, weil es sonst eine zu große Bewegung darstellen und Nebenteilen keinen Raum lassen würde. Die von dem Hause zu nehmende Entfernung hängt also stets von der künstlerischen Absicht ab.

Dieses Beispiel ist auch geeignet, uns die Bedeutung der **Lage** der Nebenteile zu zeigen. Gibt man dem Hause große Nebenteile auf der rechten Seite, so wird es dadurch auf die linke Seite gerückt. Sind aber umgekehrt die größeren Neben-

teile auf der linken Seite, so wird das Haus, das ist der Hauptbewegungswert, auf die rechte Seite gerückt. Gibt man die größeren Nebenteile unter das Haus, so wird dadurch die Hauptbewegung in die Höhe gerückt. Das Haus erhält einen hochragenden Eindruck, es entsteht eine Hochbewegung. Gibt man umgekehrt die größeren Nebenteile über das Haus, so erhält dieses dadurch eine tiefe Lage im Bilde, und die Hauptbewegung ist dadurch eine tiefe. In letzteren Fällen erhält übrigens die Luft in der Regel eine so große Bedeutung, daß sie für sich Träger der Hauptbewegung wird.

Bedeutung der absoluten Größe.

Der vorige Abschnitt handelte von dem Verhältnis der Teile zueinander. Es war dabei die Bedeutung der absoluten Größe nicht in Erwägung gezogen, aber auch diese ist keineswegs gleichgültig. Wenn wir z. B. eine nach einem großen Bilde angefertigte kleine Kopie sehen, so ist bei dieser, auch wenn es sich um eine vorzügliche Kopie handelt, der künstlerische Eindruck ein ganz verschiedener. Das große Bild wirkt viel bedeutender, wuchtiger als das kleine. Das erklärt sich dadurch, daß die Erfassung des größeren Raumes von uns einen viel größeren Kraftansatz verlangt, als die des kleineren Raumes. Außer dem Größenverhältnis der Teile zueinander ist daher auch die absolute Größe von Wichtigkeit.

Unser ästhetisches Empfinden wird verletzt, wenn die absolute Größe eines Kunstwerkes nicht richtig gewählt ist, wenn es für unser Empfinden zu klein oder zu groß gemacht worden ist. Manchmal haben wir deutlich das Empfinden, daß wir ein Kunstwerk als Ganzes größer bezw. kleiner haben möchten. Es muß also auch hier ein ästhetisches Gesetz walten, das die Wahl der richtigen Größe bestimmt. Dieses Gesetz ist kein anderes, als das allgemeine ästhetische Gesetz der Widerspruchslosigkeit der Kraftansätze.

Große Formen wirken auf uns, weil wir alles an uns selbst messen. Das im Verhältnis zu uns Große ruft in uns einen großen, vollen Kraftansatz hervor, z. B. ein großer Berg, ein großer Baum. Aber auch das in Anbetracht seiner Spezies Große erregt einen solchen Kraftansatz. Daher uns denn ein Bild groß ist, wenn es größer ist als andere Bilder, die wir zu sehen gewöhnt sind.

Was zwingt uns nun bei Kunstwerken, eine gewisse Größe zu verlangen? Was uns dabei bestimmt, ist allemal die Art

der dargestellten Bewegungswerte. Sind dieselben schwer und wuchtig in ihrem Charakter, so beanspruchen sie auch eine gewisse Größe. Haben sie diese nicht, so merkt der Beschauer wohl die künstlerische Absicht, empfindet zugleich aber, daß diese wegen zu geringer Größe nicht erreicht worden ist. Z. B. ein Wald mit kraftvollen, knorrigen Formen, über dem schweres dumpfes Gewölk daherzieht, würde als Bild in kleinem Formate niemals die diesen Kraftansätzen entsprechende Wirkung hervorrufen, weil zu der Bedeutung der vom Künstler beabsichtigten Kraftansätze, auch eine gewisse absolute Größe erforderlich ist. Ohne die richtige Größe würden die Eichen nicht mächtig, die Wolken nicht gigantisch, die Wurzeln und Äste nicht knorrig wirken. Man würde wohl die Stimmung merken, die der Künstler in das Bild hineinlegen wollte, aber man würde zugleich deutlich fühlen, daß ihm diese auszudrücken nicht gelungen ist.

Oder man denke sich umgekehrt ein Stilleben, auf dem zierliche Nippsachen, Gläschen und Kleinkram dargestellt sind. Ein solches Bild würde in größerem Format unästhetisch wirken. Man würde keinen richtigen Kraftansatz erhalten, weil der beabsichtigte Kraftansatz des Zarten, Lieblichen, Spielenden bei einem großen Format nicht aufkommen könnte.

Die ästhetische Bedeutung des Rahmens.

Der Rahmen hat die Bedeutung, das Kunstwerk von der Umgebung abzuschließen, um die im Bilde enthaltenen Bewegungswerte besser zusammenfassen zu können. Die benachbarten Bewegungswerte werden durch den Rahmen ausgeschlossen, so daß die innerhalb befindlichen als fest zusammengehörig betrachtet werden können.

Eine Umrahmung erleichtert immer die Synthese, indem sie die Abscheidung gewisser Bewegungen von anderen erleichtert. Ein nicht fest umrahmtes Bild verschwimmt an seinen Enden zu leicht mit seiner Umgebung. Man muß sich bei ihm oft einen Zwang antun, es in seinen Grenzen zu verfolgen. Dieser Zwang fällt fort, wenn die Umrahmung deutlich die Grenzen zeigt.

Ein Bild ist immer auf den Rahmen berechnet. Ohne ihn müßte es viel geschlossener komponiert sein, so geschlossen wie die Werke der Plastik, die eben auf den Rahmen nicht berechnet sind. Gewiß, auch ein Gemälde muß den geschlossenen Eindruck machen; aber nicht in dem Maße, wie die Plastik. Es darf sich viel mehr Freiheiten gestatten, weil der Rahmen die Geschlossenheit vervollständigt.

Dieselbe ästhetische Bedeutung wie in der Kunst hat der Rahmen auch in der Landschaft. Eine kräftig hervortretende Hürde, die ein Feld umrahmt, oder ein Waldrand, der eine von arbeitenden Bauern belebte Wiese umrahmt, oder Berge, die ein Tal umgrenzen, bilden Rahmen, die uns erleichtern, das Dazwischenliegende synthetisch zu vereinigen und uns ermöglichen, aus dem großen Ganzen Stücke als Einzelbilder herauszunehmen. Die häufigste und ästhetisch wichtigste Umrahmung ist in der Natur diejenige, die sich als Durchblick durch eine Öffnung darbietet. Ein Blick zwischen Felsen in

eine Landschaft oder gar aus dem Ausgang einer Höhle in ein Tal bietet Reize von sehr hohem ästhetischen Wert. Selten hat eine Landschaft als Ganzes so großen ästhetischen Wert, wie ein fest umrahmter Teil derselben, weil in einem kleinen Teile viel eher sich eine Ordnung von Bewegungswerten herausfindet. Der große Reiz des Besuches von Ruinen besteht zum Teil in dem ästhetischen Genuß, den der Ausblick durch die Fenster oder Torbögen gewährt. Man hat das Gefühl, als ob es Bilder wären, die eigens zur Ruine gehören, wegen der festen Umrahmung, die uns auf diese Weise gegeben ist.

Der Rahmen hat aber noch eine andere wichtige Bedeutung. Nicht jeder paßt zu jedem Bilde. Ein wuchtiger zu einem zarten Bilde ist ebenso verfehlt, wie ein feiner, zarter zu einem wuchtigen Bilde. Er muß einen Kraftcharakter haben, der zu dem des Bildes stimmt. Es kann vorkommen, daß er einen Kraftansatz bietet, der an sich nicht im Bilde enthalten ist, aber erforderlich ist dann wenigstens, daß er zu den Kraftansätzen des Bildes paßt, daß er in den Akkord derselben hineingehört. Es kann sogar vorkommen, daß er eine Steigerung des Gesamtkraftcharakters bietet, indem er zu einer Hauptkraftbewegung wird, und das ganze Bild als die Folge oder aber als die Ursache dieser Hauptbewegung erscheint.

Man darf diese Bemerkung nicht dahin mißverstehen, als sollte der Rahmen an ästhetischem Wert dem Bilde gleichgestellt werden. Das ist natürlich nicht gemeint. Denn der Rahmen ist nichts ohne das Bild, wohl aber umgekehrt das Bild unter Umständen sehr viel ohne den Rahmen. Gemeint ist nur, daß der Rahmen durch seinen Kraftansatz den Wert des Bildes ganz bedeutend beeinflussen kann.

Die hohe Bedeutung des Rahmens zeigt sich noch in einer anderen Tatsache. Je nach dem Kraftcharakter desselben kann der Kraftcharakter des Bildes ein anderer werden, indem ganz andere Bewegungen des Bildes betont werden, als bei einem anderen Rahmen. Er verstärkt durch den Kraft-

charakter diejenigen Bewegungswerte des Bildes, die ihm gleich sind, oder die ihm am nächsten stehen.

Ein Beispiel soll das dartun. Vor mir habe ich ein Aquarellbild mit Hochformat. Unten sind Felsen von graubräunlichem Ton. Darüber der Himmel mit einigen leichten Regenwolken. Letztere haben auch helle Stellen und an zwei Stellen ist ein feines Blau sichtbar. Je nach dem Rahmen wird nun der Eindruck des Ganzen ein verschiedener. Nehme ich einen weißen oder weißgoldenen, so wird das Helle in den Wolken und das Blau betont, und außerdem werden alle sonstigen hellen Stellen des Bildes auffallend. Dadurch erhält das Bild einen hellen, freudig-leichten Charakter. Ganz anders ist es, wenn ein dunkler, ein grauer oder schwarzer Rahmen gewählt wird. Dann tritt das Grau der Regenwolken stark hervor. Aber es fehlt dann die Beziehung zu den bräunlichen Felsen und auch zu dem Blau. Diese beiden Gruppen sind dann nicht recht zu vereinigen und das Grau der Wolken ist vielleicht auch nicht richtig geeignet, Träger einer wichtigen Hauptbewegung zu sein. Wählt man endlich einen bräunlichen Rahmen, so werden die Felsen betont, und das Bild erhält dadurch einen starken, tiefen Charakter. Die Felsen bilden den tiefen Grundton, zu dem das Grau, Weiß und Blau des Himmels sich als ein leichtes Spiel abhebt, etwa als Folge der durch die Felsen erweckten Kraftansätze. Durch den bräunlichen Rahmen werden also die Felsen Hauptträger der Bewegung, sie werden betont und verstärkt.

Indem der Rahmen unter Umständen gewisse Bewegungen verstärkt, kann er oft einem mangelhaften Bilde einen gewissen Grad von Schönheit verleihen, nämlich dann, wenn das Bild in Bezug auf seine Bewegungswerte unklar ist. Dann kann er die nötige Klarheit bringen, indem er gewisse Bewegungswerte verstärkt und dadurch zur deutlichen Hauptbewegung oder doch zu einer ästhetisch wertvollen Bewegung macht.

Um gewisse Stellen des Bildes durch den Rahmen zu verstärken, ist es nicht notwendig, daß er genau denselben Farbton erhält wie diese Stelle. Es genügt, wenn er eine

Farbe hat, die zu diesen Stellen nähere Beziehung hat als zu den anderen im Bilde vorkommenden Farbwerten. Solche nahe Beziehung bilden beispielsweise die Komplementärfarben.

Der Rahmen kann, indem er neue Bewegungswerte hinzufügt, ein an sich einfaches Kunstwerk komplizierter und dadurch oft ästhetisch wertvoller machen. Oft aber verliert es dadurch auch an Wert, nämlich dann, wenn die größere Kompliziertheit dem Charakter des Bildes widerspricht und dieses, einfacher gehalten, einen größeren Kunstwert haben würde. Der Künstler muß also sehr wohl abschätzen, ob er durch den Rahmen die Bewegungswerte vermehren soll oder nicht. Im letzteren Falle muß er eine schon im Bilde enthaltene Farbe wählen, im ersteren Falle eine neue.

Der Rahmen bedeutet noch eine besonders große Steigerung der Bewegungswerte, wenn er nicht in einer, sondern in mehreren Farben gehalten ist, etwa in Gold und Schwarz, Gold und Braun, Rot und Gold, Rot und Blau, Weiß und Gold u. s. w. Oft wird die Kompliziertheit des Rahmens gesteigert durch seine Musterung. Perlenschnurmuster und andere sind in letzter Zeit beliebte Mittel geworden, die Kompliziertheit des Rahmens zu erhöhen und werden besonders für Photographien und Blätter der graphischen Kunst verwendet, um diese malerischer zu machen, d. h. ihnen mehr Bewegungswerte hinzuzufügen.

Der Rahmen ist ein oft unerläßliches Mittel, die Bewegungswerte zu vermehren. Denn in ihn kann man Bewegungswerte bringen, die man unmöglich in das Bild selbst hineinbringen könnte. In einer Landschaft z. B. kann man nicht an beliebiger Stelle irgend welche Farben anbringen, weil die Färbung des Landschaftsbildes der Natur nicht zu sehr widersprechen darf, und selbst bei phantastischen Formen und Farben eine gewisse Wahrheit obwalten muß. In dem Rahmen aber kann man, ohne gegen eine Wahrheit zu verstoßen, alle Farben anbringen, sofern sie sich nur mit denen des Bildes vertragen.

Gerade in der modernen Kunst ist man bestrebt, dem Rahmen eine immer größere Bedeutung zu geben. Und es

sind dabei manche Übertreibungen vorgekommen. Eine derselben besteht darin, daß man den Rahmen auch inhaltlich zur Hauptsache gemacht hat. Eine solche Übertreibung ist es, wenn jemand das Paradies im Bilde darstellt, die ersten Menschen aber nicht in dasselbe hineinmalt, sondern als Reliefs im Rahmen anbringt. Der Rahmen muß wirklich einen Abschluß des Bildes bedeuten. Eine solche Bedeutung verliert er aber, wenn, was gleichfalls oft vorkommt, in ihn durch lineares Beiwerk eine Bewegung hineingelegt wird, die die Aufmerksamkeit ganz auf sich lenkt auf Kosten des Bildes. Durch einen solchen Vorgang wird das Bild rahmenlos und obendrein durch in seiner nächsten Nähe auftretende, aufdringliche Bewegungen gestört. Der Rahmen bildet dann nicht eine harmonische Ergänzung des Bildes, sondern oftmals ein Kunstwerk für sich.

Größere Freiheit dürfen die Formen des Rahmens dann haben, wenn es sich um Fresken oder andere mit der Architektur auf das Engste verbundene Bilder handelt. Dann bildet der Rahmen einen architektonischen Bestandteil des Hauses und muß durch seine Formen sich in den Organismus des ganzen Bauwerkes einfügen, indem er Bewegungswerte darstellt, die sich nicht in erster Linie nach dem Bilde, sondern nach dem Bauwerk richten.

Noch eine Bemerkung sei hier angefügt. Wenngleich der Rahmen die Bedeutung hat, fremde Bewegungswerte auszuschließen, so gelingt das doch nicht vollständig. Er erleichtert die Synthese, kann aber nicht verhindern, daß sich doch benachbarte andere Bewegungswerte in der Synthese geltend machen und gleichfalls wie der Rahmen gewisse Bewegungswerte des Bildes beeinflussen, die einen verstärken, die anderen beeinträchtigen und im Ganzen die Zahl der in der Synthese zusammengefaßten Elemente vermehren. Je nach der Wand, an der ein Bild hängt, je nach seiner Umgebung wechselt der ästhetische Eindruck desselben, und gegen diese Einflüsse kann auch der Rahmen nicht schützen, aber er kann sie vermindern und das Kunstwerk als Ganzes in seiner Einzelheit und Selbständigkeit betonen.

Der Rahmen beeinflußt übrigens den Charakter des Bildes nicht bloß durch seine Farbe und seine Formen, sondern auch durch sein Material und seine Größe. Neuerdings sind bei Photographien häufig breite Stoffrahmen verwendet worden, die natürlich durch ihr Material einen anderen Kraftcharakter haben als Holzrahmen und zu dem weichen Charakter der Photographie sehr wohl geeignet sind.

Die Malerei im Gegensatz zur Skulptur und Architektur.

Zur bildenden Kunst wird außer der Malerei die Skulptur und die Architektur gerechnet. In weiterem Sinne könnte man auch noch das Kunstgewerbe hinzunehmen. Der bildenden Kunst ist gemeinsam die spontane Synthese. Alle Elemente, die sie uns zeigt, werden in gleichzeitiger Synthese vereinigt. Sie steht dadurch im Gegensatz zu denjenigen Künsten, bei welchen die Bewegungswerte uns nicht gleichzeitig, sondern in zeitlicher Folge gegeben sind.

Das Gemeinsame der bildenden Künste besteht außerdem darin, daß sie keine realen Bewegungen enthalten und durch räumliche Einteilung und Farbigkeit wirken.

Andererseits sind sie unter sich in Bezug auf ihre Bewegungswerte sehr verschieden. Eine besondere Stellung nimmt die Malerei ein. Der Hauptunterschied gegenüber den anderen bildenden Künsten besteht darin, daß sie zweidimensional ist, während die anderen dreidimensional sind. In Gemälden kann freilich die dritte Dimension dargestellt sein, aber sie ist nie wirklich vorhanden. Die Bewegungen, die in die Tiefe gehen, haben hier niemals denselben Wirklichkeitscharakter, denselben Grad der Wirklichkeit, wie die wirklich vorhandene dritte Dimension. Bei Gemälden vergessen wir nie, daß sie eine Fläche sind. Dieser Umstand spielt immer bei dem Eindruck eines Bildes mit, auch wenn es ein mit vorzüglicher Perspektive gemaltes Tiefenbild ist. Wohl dürfen wir den Eindruck der Tiefe bekommen, aber dieser Eindruck darf nie so groß sein, daß wir wirklich die Illusion der Wirklichkeit erhalten. Denn das würde unserem Bewußtsein der Flächenhaftigkeit des Bildes widersprechen.

Gemälde haben also ihre besonderen Gesetze, die mit

ihrer Flächenhaftigkeit zusammenhängen. Es sind das nicht etwa besondere ästhetische Gesetze, die zu unserem angegebenen allgemeinen Gesetz hinzutreten, sondern sie ergeben sich aus dem Fundamentalgesetz der Ästhetik als dessen Anwendung.

Da die Werke der Plastik und Architektur drei Dimensionen haben, so begleiten wir bei ihnen die Bewegungen in die Tiefe mit der vollen Sicherheit und Entschiedenheit, wie wir die Wirklichkeit begleiten.

Infolge der drei Dimensionen stellt sich aber auch noch ein anderer wichtiger Unterschied heraus. Es kommen Bewegungswerte zu stande, die sich in der Fläche gar nicht ausdrücken lassen. Ein dreidimensionaler Raum bedeutet für uns, auch wenn er mit einem Flächenraume eine gewisse Ähnlichkeit hat, stets eine andere Bewegung als diese. So z. B. stellt die Kugel eine viel vollere Bewegung dar als der Kreis, und ebenso die Pyramide eine vollere als das Dreieck, der Würfel eine andere Bewegung als das Quadrat.

Die vollere Wirkung der Körper gegenüber den Flächen rührt daher, daß wir beim Begleiten außer der uns sichtbaren Flächen auch noch gleichzeitig die dritte Dimension begleiten müssen. Der Unterschied zeigt sich z. B., wenn wir einen gemalten Berg mit einem wirklichen Berge vergleichen. Bei einem gemalten Berge begleiten wir fast nur die sichtbare Fläche. Und wenn uns auch die Form an die dritte Dimension erinnert, so ziehen wir diese doch kaum in die Interpretation mit hinein, weil sie für uns von geringerem Wirklichkeitsgrade ist und sich uns darum nicht in dem gleichen Maße als Bewegung aufdrängt.

Bei der Skulptur und der Architektur ist die Farbigkeit oft durch das auffallende Licht und durch die sich bildenden Schatten erreicht. Die letzteren bilden Bewegungswerte, die den Charakter eines solchen Kunstwerkes bestimmen. Das Licht spielt hier eine weit größere Rolle als bei Gemälden. Letztere sind in ihrer Farbigkeit viel konstanter als die plastischen und architektonischen Werke, bei denen die Färbung von der zufälligen Beleuchtung abhängig ist. Mag es ein

sonniger oder ein regnerischer Tag sein, so ist doch der auf einem Bilde dargestellte Bewegungsverlauf sozusagen derselbe. Wohl mögen einige Farben in ihren Nuancen wechseln, aber dieser Einfluß ist relativ gering. Anders bei der Architektur und Plastik. Je nach dem Stande der Sonne verändern sich da die Schatten und mit ihnen der ästhetische Eindruck. Und wenn gar der Himmel bedeckt ist und das Licht sich über alles gleichmäßig verteilt, so daß die Schatten fast ganz verschwinden, entsteht vollends ein anderer Bewegungseindruck.

Es ist daher von größter Wichtigkeit, mit welcher Beleuchtung man ein plastisches oder architektonisches Werk sieht. Ganz besondere und neue Eindrücke gewinnt ein derartiges Kunstwerk bei Mondschein. Dann sind die Lichtkontraste am bedeutendsten, und tiefe Schatten wechseln mit heller Beleuchtung; daher denn ein Gang durch eine Straße bei Mondschein oft neue, vorher nicht gesehene Bewegungsfolgen zeigt, weil die Aufmerksamkeit auf Bewegungen gelenkt wird, die bei Tagesbeleuchtung gar nicht betont sind, und ferner, weil manche neue Bewegung zu Tage tritt, die sonst überhaupt nicht vorhanden ist.

Ein anderer wichtiger Unterschied zwischen der Malerei und den anderen Arten der bildenden Kunst besteht noch darin, daß bei letzteren, je nach unserem Standpunkt, neue Bewegungswerte zum Vorschein kommen, während bei Gemälden wir immer nur die gleichen Bewegungswerte vor Augen haben. Dieser Unterschied ist wiederum durch die dritte Dimension der Skulptur und Architektur bedingt. Man kann um eine Statue oder um ein Gebäude ringsherum gehen und erhält da natürlich jedesmal andere Bewegungswerte. Ein Bild dagegen bleibt, weil es zweidimensional ist, für uns immer dasselbe. Der Standpunkt, den wir gegenüber einem Bilde einnehmen, ist zwar für den ästhetischen Eindruck auch nicht ganz gleichgültig, aber er ist nicht annähernd von der Bedeutung, wie bei den anderen bildenden Künsten.

Infolge dieses Unterschiedes erwächst dem Bildhauer und Architekten die Aufgabe, sein Werk so zu gestalten, daß es

nicht bloß auf einer, sondern auf allen Seiten eine uns befriedigende Bewegungsfolge darstellt. Gewiß wird er nicht umhin können, sein Werk hauptsächlich für einen Standpunkt einzurichten, aber es erwächst ihm gleichwohl die Notwendigkeit, auch die anderen Seiten zur künstlerischen Vollendung zu bringen.

Die Bewegungswerte in der Architektur.

Die Architektur bietet ihre Bewegungswerte durch ihre Formen und Farben. Da sie dreidimensional ist, unterscheidet sie sich schon dadurch in ihrem Charakter von der Malerei. Jedoch wirkt sie nicht annähernd in demselben Maße dreidimensional wie die Plastik oder das Kunstgewerbe, weil sie sehr oft dem Auge nur zwei Dimensionen zeigt, während sich die dritte unserer Wahrnehmung entzieht. Ein Gebäude bietet sich uns sehr oft nur von einer Seite dar, also zweidimensional, und zeigt die dritte Dimension nur dann, wenn wir einen Standpunkt einnehmen, von welchem aus wir zwei Seiten sehen können.

Einen wichtigen Bewegungswert bei der Architektur bildet das Material mit seinen uns bekannten Eigenschaften. Diese stellen Wirklichkeitswerte dar, welche den formalen Bewegungen eine ganz andere Bedeutung geben, als diese ohne das betreffende Material haben würden. Wenn z. B. ein steinerner Turm eine ragende Form hat, so bedeutet das für uns eine viel nachdrücklichere Bewegung, als wenn bloß ein leichter Gegenstand eine solche Form hätte. Denn wir haben dabei das Bewußtsein von der Schwere des Materials. Und wenn auch dieser Schwere gegenüber die Aufbewegung durch die Form siegt, so siegt sie doch nur, indem sie die in der Schwere liegende Abbewegung überwindet. Dieses Widerstreites der Bewegungswerte werden wir uns immer bewußt. Andererseits kann das Material durch die in ihm liegende Bewegungstendenz auch die in der Form liegende Tendenz begleiten, das ist z. B. dann der Fall, wenn bei einem steinernen Turme auch die Form eine lastende hinabgehende Tendenz hat. In solchem Falle wird die in der Form liegende Bewegung durch die Schwere des Materials bedeutend verstärkt.

Wenn im vorhergehenden von einem Widerstreit der Bewegungen gesprochen wurde, so soll damit nicht ein Widerspruch zweier Bewegungen bezeichnet sein. Denn zwei sich widerstreitende, d. h. in entgegengesetzten Richtungen arbeitende Bewegungen, brauchen sich keineswegs zu widersprechen, sondern können ein richtiges Bewegungsganzes darstellen.

Die Bewegungen in der Architektur sind außerordentlich mannigfaltig. Bald ist eine Wuchtigkeit und Last betont, bald eine mehr seitliche Bewegung, bald ist, wie bei der Gotik, die Höhe betont.

Die Kraftweise kann auch bei gleicher Richtung eine sehr verschiedene sein. Es kann z. B. ein jähes in die Höhe streben, ein langsames kraftvolles Hinaufgehen oder ein sanftes Sicherheben sein. Alle Unterschiede der Kraftweisen, wie sie in der Malerei und Plastik vorkommen, lassen sich auch bei der Architektur beobachten.

Für die Architektur gilt dasselbe allgemeine Gesetz der Ästhetik wie für alle anderen Künste. Die in einem Bauwerk enthaltenen Bewegungen müssen unseren organischen Gesetzen entsprechen. Sie müssen einen natürlichen Bewegungsverlauf darstellen, sowohl die einzelnen Bewegungen, wie die Bewegungen in ihrer Zusammensetzung.

Ein Bauwerk gibt uns schon von weitem durch seine Umrisse gewisse Bewegungswerte, auch wenn man die einzelnen Teile desselben noch nicht sieht. Aber weit wichtigere Mittel als die Umrisse sind die Details.

Da ist vor allem die Abgrenzung in Stockwerke von Wichtigkeit. Diese können eine natürliche Bewegungsfolge darstellen.

Das untere Stockwerk bedeutet bei Bauten mit Hochtendenz in der Regel die Kraftansammlung, während das nächste Stockwerk die betonte Stelle der Hochbewegung darstellt, und das darauf folgende das Ausklingen der ganzen Bewegung bedeutet.

Das untere Stockwerk kann aber auch schon selbst die Hauptkraftbewegung enthalten, es kann bei beträchtlicher Höhe

schon an und für sich eine bedeutende Hochtendenz haben, während sich die oberen als Abschwächung anschließen.

Die Bewegungsbedeutung der Stockwerke bringt es mit sich, daß diese je nach der künstlerischen Absicht mehr oder weniger voneinander abgetrennt sein müssen, so daß eine die Interpretation erleichternde Einteilung sichtbar wird. Die Abgrenzung der Stockwerke wird in der Regel durch vorspringende Leisten erreicht.

Die Bewegungsfolge kann auch eine solche sein, daß die oberen Stockwerke nicht ein Ausklingen bedeuten, sondern daß sie die Hauptbewegung, d. h. die Kraftstelle der Gesamtbewegung darstellen. Das Ausklingen wird in solchem Falle durch Erhöhungen am Dache ausgedrückt. Es kann aber auch noch in anderer Weise erreicht werden.

Noch einige andere Bewegungsfolgen seien hier erwähnt. Es können mehrere Stockwerke formal zusammengefaßt werden, so daß die durch dieselben gehende Bewegung bloß als ein einziger Abschnitt der Bewegungsreihe gedeutet wird. Es kommt z. B. vor, daß das untere Stockwerk den Anfang der Bewegung enthält, und die zwei folgenden Stockwerke formal zusammengefaßt, eine starke Hauptbewegung darstellen.

Diese Fälle wurden hervorgehoben, nicht, um damit alle Bewegungsmittel der Architektur zu erschöpfen, sondern nur, um an einigen Beispielen zu zeigen, wie von uns bei Bauwerken mechanische Interpretation vorgenommen wird.

Es kommt auch vor, daß die Fenster nicht in regelmäßiger Lage übereinander, sondern in einer anderen Ordnung angebracht sind, so daß bald hier, bald da, sich an der Mauerfläche ein Fenster abhebt. Dadurch entsteht eine interrupte Bewegung, die von Fenster zu Fenster geleitet ist, wobei jeweils ein Fenster der Endpunkt eines Bewegungsabschnittes ist.

Die Fenster sind sehr geeignet als Interpretationsmittel, weil sie sich mit großer Deutlichkeit an der gewöhnlich viel helleren Mauer abheben. Diese Wirkung ist noch intensiver, wenn die Glasscheiben fehlen und wie bei Ruinen oder zerfallenen Häusern bloß dunkle Öffnungen vorhanden sind,

Es kann auch vorkommen, daß die Fenster ganz an

Bedeutung zurücktreten und die Wandfläche zwischen ihnen der Leiter der Bewegung ist. Z. B. wenn in diesen Flächen durch mehrere Etagen gehende Pfeiler angebracht sind oder wenn in anderer Weise der zwischen den Fenstern liegende Raum formal vereinigt ist.

Wenn Wandflächen in vertikaler Richtung zusammengebracht werden, so hat das zur notwendigen Folge, daß sich nun auch die Fenster nicht mehr in horizontaler, sondern in vertikaler Richtung vereinigen, weil sie durch die sich dazwischen schiebende Vertikalbewegung der Wandflächen voneinander getrennt werden. In solchen Fällen wird die vertikale Bewegung auch noch durch die übereinanderliegenden Fenster erreicht.

Bauten können auch eine hinabgehende Bewegung enthalten; eine solche wird z. B. bei dem neuen Stil durch die hinabgehenden Wandflächen erreicht.

Die durch einen Bau beabsichtigte Bewegungstendenz bestimmt auch die Form der Türen und Fenster. Letztere enthalten jeweils für sich eine dem Ganzen entsprechende Kraftweise (z. B. ein gotisches oder romanisches Fenster). Auch das dekorative Beiwerk, das Ornament, drückt dieselbe Kraftweise aus wie das Ganze, wenngleich hier nicht die volle Kompliziertheit, die im Ganzen ist, jedesmal enthalten zu sein braucht.

Das Bauwerk bildet dadurch einen Gegensatz zu den Gemälden und plastischen Werken, weil bei ihm jeder Teil sich leichter dem Beschauer allein darbietet und darum jedesmal den im Ganzen liegenden Kraftcharakter wiederholen muß. Denn das Bauwerk als Ganzes sieht man ja doch nur in einer gewissen Entfernung, in den meisten Fällen sieht man nur Teile desselben. Darum müssen diese die an das Ganze gestellten Anforderungen jedesmal erfüllen.

Auch Säulen und Pfeiler müssen mit der Kraftweise des Ganzen übereinstimmen, z. B. die gotischen Pfeiler zeigen dasselbe Emporschießen wie der Turm und alle sonstigen Teile.

Je breiter die die Bewegung leitende Fläche im Verhältnis

zur Höhe ist, um so weniger intensiv ist die sich daraus ergebende Hochtendenz. Wenn die Raumteile sehr breit sind, geht diese überhaupt verloren, und es entsteht die seitliche, bezw. die abwärts gehende Tendenz.

Die Architektur hat Mittel, auch ziemlich schmalen Raumteilen eine abwärts gehende Tendenz zu geben. Eines derselben besteht darin, daß sie bei Flächen die Vorstellung des Hängens erweckt. Sie vermeidet an deren unterem Ende alles dasjenige, was als Kraftsammelstelle gelten und daher eine hinaufgehende Interpretation veranlassen würde.

Einen wichtigen Bestandteil für den Kraftausdruck bilden auch die Erker und Balkone. Um ihre Bedeutung zu erhöhen, werden oft mehrere Erker übereinander angebracht, oder sie werden mit einem darunter- bezw. darüberliegenden Fenster oder auch mit der Haustür formal verbunden, wodurch ein sehr betonter zusammenhängender Raumteil entsteht.

Die Einteilung eines Gebäudes wird bestimmt durch die Bewegungstendenz, die der Künstler beabsichtigt. Soll es eine seitliche Tendenz haben, so werden die nebeneinander liegenden Teile vereinigt; soll es eine vertikale Tendenz haben, so die übereinanderliegenden.

Auch breite Bauten können eine Hochtendenz erhalten durch ihre formale Behandlung. Diese besteht darin, daß man die Fläche in Teile zergliedert, welche alle für sich allein eine Hochtendenz ausdrücken, d. h. die schmal sind im Verhältnis zu ihrer Höhe. Ein anderes Mittel besteht darin, daß man Raumteile hinzufügt, die eine ausgesprochene Hochtendenz haben. Bei den gotischen Kirchen wird z. B. die lange Fläche des Schiffes und der breite Teil des Turmes durch die Strebepfeiler eingeteilt, und zwischen diesen wird dann wiederum der Raum durch die langen, schmalen Fenster gegliedert; dadurch entsteht trotz der großen Breite des Gebäudes eine Hochtendenz. Die Strebepfeiler verstärken diese noch durch ihre Verlängerung über das Dach hinaus.

Während eine derartige Einteilung die Vertikaltendenz ermöglicht, kann man umgekehrt durch den Mangel jeder Einteilung den Eindruck großer Wuchtigkeit und Breite hervor-

rufen. Durch Vermeidung von Raumteilung können selbst Bauten von relativ geringer Breite einen sehr schweren Eindruck machen, d. h. eine hinabgehende Tendenz erhalten. Jede Einteilung der Gesamtbreite hat zur Folge, daß eine andere Kraftweise entsteht, als ohne eine solche Einteilung entstehen würde.

Eine solche kann jedoch noch durch ein anderes Mittel erreicht werden, nämlich, indem man Teile hinzufügt, welche alle, für sich allein, eine solche Tendenz haben.

Ungeeignet für Raumeinteilung ist ein solches Ornament, das sich gleichmäßig über alle Teile verteilt und an keiner Stelle besonders stark hervortritt.

(Ein wichtiges Mittel, sowohl für die Raumeinteilung, wie auch zum Ausdruck bestimmter Kraftweise, ist die Farbe. Sie muß ebenso wie die einzelnen Formen dem Kraftcharakter des Ganzen entsprechen. Sie ist auch noch wichtig als Mittel, einzelne Raumteile besonders hervorzuheben und so die Interpretation zu erleichtern.)

Ein wichtiges Element ist der Turm. Durch ihn kann ein selbst sehr breites Gebäude eine Hochtendenz erhalten. Das Ganze wirkt dann oft so, daß das Gebäude als Kraftsammelstelle gilt und der Turm als daraus resultierende Hauptbewegung.

Turm und Gebäude müssen miteinander in Harmonie stehen. Diese wird gestört, wenn der Turm als Bewegungswert zu klein oder zu groß ist, oder auch im Verhältnis zum Ganzen eine unrichtige Lage hat, so daß keine uns natürliche Bewegungsfolge zu stande kommen kann.

Ist er zu groß, so liegt die Störung darin, daß das Gebäude eine zu geringe Kraftsammlung darstellt für die zu entwickelnde Kraft. Ist er zu klein, so liegt der Fehler darin, daß das Gebäude eine zu große Kraftsammlung darstellt, im Verhältnis zu der Äußerung dieser Kraft.

Ein Turm braucht übrigens nicht notwendig aus dem ganzen Gebäude hervorgegangen zu sein, sondern er kann auch zu einem Teile in engerer Beziehung stehen als zu einem anderen Teile. Er kann z. B. aus dem mittleren Teile

oder aus einem seitlichen Teile hervorgekommen sein; dann hat er zwar wie alle Teile auch Beziehung zu dem Ganzen, aber seine Beziehung zu dem Teile ist doch eine weit nähere.

Türme, die nicht an der Front des Gebäudes, sondern weiter zurückliegen, haben noch eine besondere Bedeutung dadurch, daß sie von jedem Standpunkt aus die dritte Dimension deutlich zeigen. Durch die Entfernung zwischen Front und Turm erhält ein Gebäude einen besonderen Kraftansatz, der durch den Grad dieser Entfernung bestimmt wird. Die Mächtigkeit eines Gebäudes in Bezug auf seine Tiefenausdehnung kann durch kein anderes Mittel so gut ausgedrückt werden. Der Turm zeigt an, wie weit sich das Gebäude in die Ferne erstreckt, und kann so einen Eindruck von Mächtigkeit geben, den uns die Front für sich allein nicht geben könnte.

Durch die Wahl der Entfernung des Turmes können die verschiedensten Kraftansätze ausgedrückt werden. Ist er dicht hinter der Front, so entsteht ein schmaler Kraftansatz, eine oft kulissenhafte Feinheit; je mehr er zurücktritt, um so schwerer wird die Tiefe des Hauptgebäudes, und um so schwerer der so hervorgerufene Kraftansatz.

Infolge dieser verschiedenen Wirkungen ist es von Wichtigkeit, in welchem Abstand von der Front der Turm angebracht ist. Er muß in einer solchen Entfernung stehen, daß der durch diese ausgedrückte Kraftansatz im Einklang steht mit denjenigen Kraftansätzen, die in der Gebäudefront enthalten sind. Er darf also weder zu weit noch zu nah am Hauptgebäude stehen, sondern jeweils nur so weit, als es die in der Front ausgesprochenen Bewegungswerte verlangen. Er kann übrigens auch in der Hauptfront selbst stehen, aber auch das nur dann, wenn der im Ganzen liegende Bewegungscharakter es erlaubt.

Bauwerke können in ihrer Bedeutung verstärkt werden durch angefügte Nebenbauten. Etwa durch Stallungen, Remisen, Mauern, Loggien, oder auch durch ein in einiger Entfernung sichtbares Tor und dergl. mehr. Nebenbestandteile bedeuten Bewegungswerte, die zu dem Ganzen in Beziehung stehen müssen, und die daher in ihrer Wahl und in ihrer

Entfernung von der künstlerischen Absicht mitbedingt sind. Für die Wichtigkeit derartiger Nebenbauten sei hier folgendes Beispiel angeführt.

Ein auf einer Höhe liegendes Schlößchen hat unten an der Landstraße ein großes massives Steintor, und oben seitwärts zwischen Büschen einen Pavillon. Dadurch wird schon von weitem für jeden der Umfang der zum Schlößchen gehörenden Besitzung ersichtlich. Das Schlößchen wird dadurch reizvoller, persönlicher. Es steht nicht isoliert in der Gegend, wie etwa eine Villa mit kleinem Gärtchen. Das Tor bildet eine kräftige Grenze gegen die Straße und erweckt dadurch den Eindruck der Sicherheit, des Geborgenseins. Es bildet durch seine Entfernung zugleich einen Bewegungswert, nämlich eine nach dem Schlößchen hinaufgehende Bewegung. Der Pavillon bildet durch seine Entfernung gleichfalls einen Bewegungswert, abgesehen von den sich mit ihm vereinigenden Wirklichkeitswerten. Alle drei Bauten zusammen werden nun durch unsere Interpretation vereinigt, wobei etwa das Tor und der Pavillon die leichten Anfangsbewegungen sind, denen das Schlößchen als Hauptbewegung folgt.

Sehr wichtige Bewegungswerte bei Bauwerken liegen in dem Material. Ein und dasselbe Material kann je nach der Behandlung sehr verschiedene Bewegungswerte erhalten. Ein Stein kann rauh oder er kann fein geglättet sein, und auch allerlei Abstufungen von Rauheit bezw. Glättung sind möglich. Durch die Rauheit erhält der Stein einen schweren Charakter. Dieselbe verhindert für unseren Eindruck das glatte Vorbeieilen einer Bewegung und zwingt uns dadurch zum langsamen Verweilen bei den einzelnen Teilen, wodurch der Eindruck einer trägen schweren Masse entsteht.

Wichtige Wirklichkeitswerte sind außerdem diejenigen, die durch den Gebrauch, durch die Bestimmung des Bauwerkes entstehen. Bei jedem Bauwerke denken wir an seine Bestimmung, und diese ruft in uns Associationen wach an das im Innern vor sich gehende Leben. Letzteres hat je nach seiner Art verschiedene Bewegungswerte, die deutlich in unser Bewußtsein treten.

Ein für den Gottesdienst bestimmter Bau erweckt, ganz abgesehen von seinen Formen, die Bewegungswerte des religiösen Lebens und ebenso ein Schloß die des vornehmen Lebens. Und wieder andere Bewegungswerte erweckt das bürgerliche Haus, das Bauernhaus, die Arbeiterwohnung, der Bahnhof, das Theater, die Post oder das Restaurant.

Entsprechend unserem Gesetz der Übereinstimmung aller Bewegungswerte entsteht daraus für den Baumeister die Forderung, jedem Bau die seiner Bestimmung entsprechenden Formen zu geben, die formalen Bewegungswerte mit den Wirklichkeitswerten in Übereinstimmung zu bringen. Ein Restaurant darf nicht in seinen Formen an eine Kirche, ein Wohnhaus nicht an ein Schloß erinnern. Es ist das eine rein formale Forderung, die mit der Forderung der Zweckmäßigkeit nichts zu tun hat. Ein mit kirchlichen Formen ausgestattetes Gasthaus oder ein Bürgerhaus mit aristokratischen Formen mögen noch so sehr zweckentsprechend gebaut sein, so sind sie doch fehlerhaft, weil der Charakter der Formen dem Charakter des in den Bauten sich abspielenden Lebens widerspricht.

Ganz dasselbe gilt auch von dem Inneren der Häuser. Die Nebenteile, die Abteilungen für Küche und Gesinde dürfen z. B. bei einem Herrenhause nicht eine ähnliche Pracht, d. h. nicht die gleichen Bewegungswerte enthalten, wie der für die Herrschaft bestimmte Teil, und ebenso ist innerhalb des Herrschaftsteiles zwischen den einzelnen Räumen zu unterscheiden. Ein Wohnzimmer muß ein besonders großes Behagen ausdrücken, ein viel größeres als der Empfangssalon, weil es für ganz andere Zwecke bestimmt ist.

Wenn von uns der verschiedene Charakter bei den verschiedenen Teilen eines Hauses oder Schlosses gefordert wird, so steht diese Forderung keineswegs im Gegensatz zu unserer Forderung der Einheitlichkeit aller Bewegungswerte, denn entscheidend ist immer die Hauptbestimmung des Hauses, das ist z. B. bei einem Schlosse die Bestimmung, der Herrschaft als Wohnung zu dienen. Wenngleich nun die Küche und andere Nebenteile nicht ganz denselben Charakter haben dürfen wie der herrschaftliche Teil, so muß doch in den Formen

derselben die Zusammengehörigkeit zu dem Herrenhause bemerkbar sein. Es müssen darin Motive enthalten sein, die an die Herrenmäßigkeit des Gesamtkomplexes erinnern. Solche Motive bilden z. B. gewölbte Formen, große Hallen und als Ornamente, je nach Umständen, Wappen. Dem Baumeister erwächst hier die Aufgabe, den Nebenteilen ihren Arbeitscharakter, den Charakter der Dienerschaft zu geben und zugleich die Beziehung zum Herrenteile des Hauses anzudeuten.

Wirklichkeitswerte ganz besonderer Art bilden bei Bauten auch die sich damit verknüpfenden Erinnerungen an historische Begebenheiten. Alte Bauwerke haben historische Wirklichkeitswerte in weit höherem Grade als kunstgewerbliche Gegenstände, weil sie unverändert an einer Stelle standen, und alle historischen Ereignisse sich mit ihnen verknüpften. Dadurch erhalten sie oft einen ästhetischen Wert, der durchaus nicht aus ihrer Form erklärt werden kann. Die Pyramiden sind uns weit mehr als kolossale spitze Steinhaufen: was ihnen ihre künstlerische Bedeutung gibt, ist ihre große Vergangenheit. Ein altes Bauwerk wirkt erhaben, ebenso wie eine großartige weite Landschaft. Die Erhabenheit entsteht durch den weiten umfassenden Kraftansatz, der in uns dadurch erweckt wird, daß man gleichzeitig große Zeiträume und viele Ereignisse zusammenfaßt.

Alte Gebäude wirken dann besonders künstlerisch, wenn dieser Erhabenheit die Großartigkeit der Formen entspricht. Alte Bauten mit kleinlichen formalen Bewegungswerten wirken dadurch störend, daß die in ihnen enthaltenen Bewegungen sich widersprechen. Wenn sie gleichwohl ein ästhetisches Gefallen erregen können, so kommt das daher, daß sich die Menschen ihnen gegenüber in zweifach verschiedener Weise verhalten; entweder sie lassen nur die historischen Bewegungswerte in sich aufkommen und lassen die Formen unberücksichtigt, oder umgekehrt, sie genießen die Formen für sich allein, ohne die in der historischen Vergangenheit liegenden Bewegungswerte zu beachten. Je nach der Gewohnheit und Anlage ist ein Mensch mehr zu dem einen oder dem anderen

Verhalten geneigt. Der historisch Interessierte wird mehr dem ersten Verhalten, der künstlerisch Interessierte mehr dem zweiten Verhalten zuneigen.

Die historischen Wirklichkeitswerte sind Bewegungswerte, die dem Kunstwerke nicht ursprünglich eigen waren, sondern die es erst im Laufe der Zeit erhält. Es ist selbstverständlich, daß infolgedessen der Baumeister bei der Wahl der Formen nicht auf solche Bewegungswerte rechnen kann, weil jeder doch für sich und seine Zeit schafft und die historische Bedeutung, die sein Bauwerk erhalten wird, nicht voraussehen wird. Aber die Zeit hilft in gewisser Weise hier dem entstehenden Mangel der Formen nach. Sie sorgt dafür, daß Bauwerke ihren frischen Eindruck verlieren, und daß durch Verwitterung ein weicher Kraftansatz über das Ganze kommt, der zu den durch die historische Vergangenheit hervorgerufenen Wirklichkeitswerten sehr gut paßt. Denn letzterer ist ja auch nicht hart und bestimmt, sondern weich und verschwommen, weil gleichzeitig viele Vorstellung umfassend. Die Zeit wirkt hier in ähnlicher Weise wie bei Gemälden, Kupferstichen und kunstgewerblichen Gegenständen, denen sie ja auch eine ihrem Alter entsprechende Weichheit des Tones verleiht, der sie zu dem Kraftcharakter der historischen Wirklichkeitswerte in Einklang bringt.

Nachtrag.

Ein Turm braucht nicht notwendig ein Mittel zur Aufwärtsbewegung zu sein, sondern kann auch als mächtige Masse nach unten drücken, wodurch eine noch weit größere Wucht zu Tage tritt, als sie das Hauptgebäude für sich allein haben könnte.

Den Eindruck der Schwere und der Breite erhält ein Turm dadurch, daß er an seinem oberen Teile nicht zuläuft, sondern die gleiche Breite behält wie unten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn der obere Teil breiter wird als der untere, indem etwa eine ganze Etage vorgebaut ist,

oder vorspringende Verzierungen angebracht sind. Auch die Gewohnheit spielt für unsere Interpretation eine große Rolle. Wenn ein Turm von unseren gewohnten Verhältnissen von Länge und Breite abweicht, so wird dadurch die Breite stark in unser Bewußtsein gerückt und erhält einen viel mächtigeren Eindruck, als er ohne eine solche Gewohnheit haben würde.

Bewegungsinterpretation der Kleidung.

Schon im Zusammenhang mit der Bewegungsinterpretation der Gemälde haben wir auf die Bedeutung der Gewänder aufmerksam gemacht. Es war da von den christlichen Gewändern die Rede, und es wurde hervorgehoben, daß diese die weich herabfließende sanfte Bewegung, den sanften Kraftansatz der christlichen Kunst, enthalten.

In gleicher Weise, wie die kirchlichen Gewänder, läßt sich jede Kleidung mechanisch interpretieren. Jede in der Geschichte aufgetauchte Tracht hat ihre bestimmte Bewegungsbedeutung, ebenso wie der in der Baukunst einer Epoche aufgekommene Baustil oder der Stil in irgend einer sonstigen Kunstgattung. Jede Volkstracht hat ihren besonderen Bewegungscharakter. Sie hat, wenngleich oft mit anderen Volkstrachten verwandt, stets ihre spezifische Eigentümlichkeit.

Bewegungswerte werden bei der Kleidung hervorgerufen durch die Formen, die Farben und das Material.

Alle Formen sind interpretierbar, so auch die der Kleidung. Die Wahl der Falten, ihre Breite, ihre Lage und Länge und die Art ihres Verlaufes, das alles hat seine Bedeutung für die Bewegung. Ebenso die sogenannten Aufschläge, die Verzierungen, die Knöpfe, die Lage, Zahl und Größe der letzteren, die Taillenhöhe, die Breite der Schultern, die Breite der Ärmel und der Hüften.

Wenn man die in der Geschichte der Trachten entstandenen Formen überschaut, so muß man staunen über die unglaubliche Mannigfaltigkeit derselben. Der menschliche Körper ist durch seine Formen nicht annähernd so ausdrucksfähig, wie durch seine Gewandung. Es kann keine größere Irrung geben, als wenn man deren große Bedeutung übersieht und immer nur die Nacktheit als die unerläßliche Bedingung

der Kunst ansieht. Was wäre die Renaissancekunst, die Kunst des Rokoko und Empire ohne die Kleidung dieser Zeit, wie kann man den Bewegungscharakter dieser Epochen sich denken ohne die betreffende Kleidung.

Wie sehr der Körper schon im Ausdruck der Bewegungsrichtung, geschweige denn in dem des Bewegungscharakters beschränkt ist, sehen wir beispielsweise bei der Hochbewegung.

Der Körper kann den Eindruck dieser Bewegung nur unter wenigen Bedingungen haben. 1) Wenn er außergewöhnlich geformt ist, z. B. wenn die Schultern oder der Rumpf, oder der Kopf im Verhältnis der Körpergröße ungewöhnlich hoch liegen. Dann kommt die Hochbewegung nach dem Prinzip der ungewöhnlichen Dimension zu stande. 2) Wenn die Muskeln gespannt sind und darum eine Hinaufbewegung andeuten.

Aber auch in diesen günstigen Fällen stellt der Körper die Hochbewegung nur in beschränkter Weise dar. Die Beine sind im Verhältnis zum Oberkörper zu schmal, als daß eine von unten heraufkommende Bewegung zu stande käme. Man neigt viel eher dazu, sie, für sich allein betrachtet, als eine vom Rumpfe ausgehende Abwärtsbewegung anzusehen, und weicht von solcher Interpretation nur unter wenigen Umständen ab, z. B. im Falle ungewöhnlich großer Dimensionen.

Dem Bildhauer und Maler, die ja den Körper in unveränderter Haltung darstellen, stehen freilich noch andere Mittel zu Gebote. Sie können durch benachbarte Zutaten Bewegungswerte unten in der Nähe der Füße anbringen, die dann die dort befindliche Bewegung verstärken und eine aus ihnen nach oben hinaufgehende Bewegung möglich machen. Sie können sich auch schon dadurch helfen, daß sie die Beine nahe aneinander gerückt darstellen, wodurch diese formal ein Ganzes bilden, das als Einleitung einer zum Oberkörper hinaufgehenden Bewegung sehr wohl betrachtet werden kann. Klinger und andere Moderne haben dieses Mittel wiederholt angewandt.

Beide angegebene Mittel kommen aber in Wegfall, sobald

es sich um reale Menschen handelt, die ja jeden Augenblick ihre Stellung ändern. Indem der Mensch sich bewegt, entfernen sich seine Beine naturgemäß voneinander und verlieren dadurch formal jede Möglichkeit zur Höheninterpretation. Sie verlieren die Hochtendenz, die sie günstigen Falls hatten und erscheinen nun als Ausläufer des Oberkörpers, d. h. als Träger einer abwärts gehenden Bewegung.

Mit den Armen liegt die Sache fast noch ungünstiger. Eine Hochtendenz erhalten sie, für sich betrachtet, nie, sondern sie erscheinen, ihrer Form nach, immer als Ausläufer des Körpers. Will man solche Interpretation bei Darstellung des nackten Körpers vermeiden, d. h. will man ihnen eine Hochbewegung geben, so bleiben nur zwei Möglichkeiten. Die eine besteht darin, die Arme nahe an den Körper zu rücken, so daß sie formal mit diesem einen einzigen Raumteil bilden. Dadurch wird es ermöglicht, daß sie an einer in demselben vor sich gehenden Hochbewegung teilnehmen. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß sie erhoben sind und so schon durch ihre ungewöhnliche Lage eine hinaufgehende Tendenz bekommen.

Alle diese Schwierigkeiten werden durch die Kleidung leicht überwunden. Diese kann jede Tendenz ermöglichen und man ist dabei nicht, wie bei der Darstellung des nackten Körpers, auf bestimmte Posen beschränkt, sondern vermag in jeder eine beliebige beabsichtigte Bewegungsrichtung herauszubringen.

Noch beschränkter als in Bezug auf die Bewegungsrichtung ist der Körper in Bezug auf den Bewegungscharakter, d. h. in Bezug auf die Art des in seinen Formen enthaltenen Kraftansatzes. Der bildende Künstler hat es darin ziemlich leicht. Er kann sich einen Körpertypus wählen, der schon an sich eine bestimmte Kraftweise formal ausdrückt, er kann einen zarten oder schweren, einen harten oder weichen, einen eckigen oder runden, einen lang- oder kurzbeinigen wählen. Doch der einzelne Mensch kann das natürlich nicht. Für den Ausdruck bestimmter Kraftweisen bleiben ihm außer gewissen Posen, gewisser Gangweise und überhaupt gewisser Art

der Bewegungen keine Mittel übrig, da er mit seinem Körper keine Veränderungen vornehmen kann, und er durch dessen Form nicht irgend welche etwa gewünschte Bewegungsweisen auszudrücken vermag.

Da hilft denn die Kleidung. Diese kann selbst dem für eine gewisse Kraftweise ziemlich ungeeigneten Körper eine fast endlose Zahl von Bewegungswerten geben. Die Kleidung kann z. B. den Beinen formal den Eindruck einer beginnenden Hochtendenz geben, etwa dadurch, daß die Beinkleider nach den Füßen erbreitert werden. Diese breite Stelle gilt als Kraftsammelstelle, und kurz über dem Fuß kann dann, wie das zeitweise die Mode war, eine Verengung eintreten, eine tiefe Falte, die es ermöglicht, eine von dort ausgehende Weiterbewegung hinein zu interpretieren.

Die Kleidung verfährt also in diesem Falle umgekehrt wie die Natur. Sie gibt unten eine Bewegungsbasis, von der aus die Bewegung formal ihren Anfang nimmt, während in Wirklichkeit das Bein gerade unten am schmälsten ist.

In der Frauenkleidung wird noch einfacher verfahren. Die Beine werden durch den Rock formal zu einem einzigen Raumteil vereinigt, sie werden dadurch formal eine breite Raumgröße, die als Einleitung einer etwa beabsichtigten Hochbewegung, als Beginn, als Kraftsammelstelle einer solchen Bewegung, sehr geeignet ist. Und diesen Eindruck kann man vollends erwecken durch am Rock angebrachte Verzierungen, durch gewisse Einengungen und die irgendwie angebrachten Kraftsammelstellen. Der Kleidung stehen eine große Zahl von Ausdrucksmitteln zur Verfügung. So z. B. kann sie auch für den Eindruck den Unterkörper verlängern und den Oberkörper umgekehrt verkleinern. Das geschieht dadurch, daß dieser in der Hüfte geteilt wird, indem der untere Teil, d. h. der Teil bis zu der Taille für den formalen Eindruck zu den Beinen hinzukommt. Bei den Männern wird das in manchen Trachten durch ein kurzes Wams erreicht, oder auch durch die Weste, wobei dann die Beinkleider bis zur Taille hinauf sichtbar werden. Bei den Frauen wird es dadurch erreicht, daß der Rock in der Taille beginnt und deutlich an dieser

Stelle eine Begrenzung, etwa durch einen Gürtel, angebracht wird. Die Wirkung der Hochtendenz kann noch gesteigert werden, wenn der untere Teil der Kleidung eine ungewöhnliche Länge erhält, mit anderen Worten, wenn die Taille hinaufgerückt wird.

Ungewöhnlichkeit der Dimensionen hat überhaupt eine große Bedeutung. Die Höhentendenz kann z. B. dadurch verstärkt werden, daß der Ausschnitt am Halse verkleinert wird, denn dadurch rückt die Weste ungewöhnlich hoch hinauf. Zu demselben Zweck können auch die Schultern durch eine auffallende Bauschung erhöht werden, die den ganzen Körper in die Höhe rückt und bisweilen selbst einem gedrungenen Körper eine ausgesprochene Hochtendenz gibt.

Eine Kleidung kann auch eine seitliche Tendenz haben. Sie kann darauf ausgehen, den Menschen gedrungen, breit und schwer erscheinen zu lassen und auch dazu stehen ihr unzählige Mittel zu Gebote.

Fast noch wichtiger als in Bezug auf Bewegungsrichtung, ist die Kleidung in Bezug auf die Zahl der Bewegungen. Sie kann mit Leichtigkeit eine Vielheit von Bewegungen erreichen. Sie kann z. B. eine Hinaufbewegung und zugleich eine Hinabbewegung enthalten, oder auch eine Hinaufbewegung und zugleich eine seitliche Bewegung. Ein Frauenkleid z. B. kann durch seine Geradheit, durch seine Taillenhöhe oder sonstige Mittel eine Hochtendenz haben und daneben zu gleicher Zeit durch die Schweifung des Rockes, durch die Art der Schleppe, durch hinabwallende Bänder, durch die Hutform oder andere Mittel eine hinabgehende Tendenz.

Jede seitliche Tendenz ist möglich; eine Feder, oder ein Band am Hute können eine solche Tendenz keck hinzufügen. Ebenso etwa eine an der Schulter oder an der Brust angebrachte Schleife und überhaupt eine irgendwie abstehende, asymmetrisch angebrachte Stelle.

Wenn eine Kleidung mehrere Bewegungen ausdrückt, so ist das für uns keine Störung, sondern es verträgt sich sehr wohl mit unserm ästhetischen Empfinden. Eine Hinaufbewegung kann sich mit einer Hinabbewegung verbinden, und es

kann dabei die letztere die Nachbewegung der ersteren darstellen, genau so, wie es manchmal in der bildenden Kunst vorkommt. Es kann auch die Abbewegung nicht bloß die Nachbewegung, sondern Kraftbewegung sein. Ja, sie kann eine ebenso große und selbst noch größere Kraft darstellen, als die Hinaufbewegung.

Wenn bei einem Gewande eine Vielheit von Bewegungen vorkommt, so ist diese natürlich dem allgemeinen ästhetischen Gesetz der Widerspruchslosigkeit der Bewegungen unterworfen.

Der künstlerische Wert der Kleidung kann ein sehr großer sein. Er kann so groß sein, wie der eines anderen Kunstwerkes. Freilich tut die Kleidung es nicht allein, sondern es gehört der Mensch dazu, um durch seine entsprechende Bewegungsweise mit ihr einen künstlerischen Gesamteindruck hervorzurufen. Durch seine Kleidung kann der Mensch so viele Bewegungswerte in sich vereinigen, wie irgend ein Werk der bildenden Kunst.

Bei solchem Sachverhalt könnte es unbegreiflich erscheinen, eine wie geringe künstlerische Wertschätzung der Kleidung beigemessen ist. Ist es doch unzweifelhaft, daß die richtige Kleidung, die es fertig bringt, aus dem ganzen Menschen ein Kunstwerk zu machen, bei demjenigen, der sie wählt, ein außerordentlich hohes Maß ästhetischen Empfindens voraussetzt.

Es wäre eine lohnende Aufgabe für den Historiker, unter dem Gesichtspunkte der Bewegung, die in der Geschichte aufgekommenen Trachten zu analysieren. Es würde das eine psychologische Behandlung der Trachtenkunde sein, die sich nicht damit begnügt, bloß die in Trachten vorgekommenen Formen und Farben zu registrieren, sondern den Sinn der Trachten und ihren Zusammenhang mit dem Volke zu verstehen trachtet, aus denen sie hervorgegangen sind.

Die Bewegungswerte des Tanzes.

Das Bewegungsgesetz gilt nicht bloß für die bildenden Künste, sondern auch für alle anderen. Der bildenden Kunst

nahe verwandt ist der Tanz. Er bietet in mehrfacher Weise Bewegungen. Erstens durch die Haltung des Tanzenden. Derselbe nimmt eine seinen Bewegungen entsprechende Haltung an und drückt dadurch schon gewisse Bewegungswerte aus. Dazu kommt dann zweitens die Gestalt des Tanzenden. Jeder Körper drückt durch seine absolute Größe und durch seine Proportionen Bewegungswerte aus; ein schlanker andere als ein schwerer, ein starker andere als ein schwacher. Der Körper kann also die in der Haltung ausgesprochene Bewegungstendenz fördern bezw. stören. Drittens: ein wichtiger Faktor ist sodann die Kleidung mit den in derselben ausgedrückten Bewegungswerten. Sie kann den Eindruck der beabsichtigten Haltung bestärken. Viertens: dazu kommen dann als Hauptsache die wirklichen Tanzbewegungen. Diese bedürfen keiner mechanischen Interpretation, da es im Unterschied zu der bildenden Kunst wirkliche, ausgeführte Bewegungen sind und nicht bloß unbewegte, mechanisch interpretierbare. Die Tanzbewegungen begleiten wir in derselben Weise wie die mechanisch interpretierten Bewegungen. Sie rufen in uns Kraftansätze hervor wie diese.

Auch der Tanz steht unter dem allgemeinen ästhetischen Gesetz der Widerspruchslosigkeit der Bewegungen. Falls der Tanzende in seinen Bewegungen einen anderen Charakter ausspricht, als in seiner Haltung, Gestalt und Kleidung, so ist das störend, und ebenso störend ist es, wenn die Bewegungen selbst kein zueinander passendes Kräftespiel darstellen.

Die Tänze können die allerverschiedensten Bewegungsarten und Bewegungsfolgen enthalten. Sie können sanft sein oder leidenschaftlich, sie können sich langsam steigern oder in ruckweisen Bewegungen einsetzen. Sie können gleitende oder sprungweise, monotone oder abwechselnde, leichte oder anstrengende, geläufige oder fremdartige Bewegungen enthalten.

Jeder Tanz muß durch seine Bewegungen eine Einheit bilden. Er kann wohl in seiner Bewegungsweise, nicht aber in seinem Charakter wechseln. So wie auf einem Bilde leichte und zugleich auch starke Bewegungen vorkommen

können, so auch beim Tanze. Die Hauptsache bleibt nur, daß er keine unnatürliche Folge darstellt, und daß keine Bewegung aus dem Charakter des Ganzen herausfällt.

Ein bedeutender Unterschied gegenüber den bildenden Künsten besteht darin, daß uns viel mehr Bewegungswerte gegeben werden, und daß dieselben nicht gleichzeitig gegeben sind, sondern sich in langer zeitlicher Folge abwickeln. Unsere synthesierende Tätigkeit ist also hier von anderer Art; man nimmt hintereinander viele Synthesen vor, und das Ganze bildet wiederum eine Synthese für sich. Analoges findet bei allen in zeitlicher Folge sich zeigenden Künsten statt, worauf wir noch eingehend in den Abschnitten über Musik und Literatur zu sprechen kommen werden.

Unterstützt wird die im Tanz vorgeführte Bewegung durch die begleitende Musik, die uns die Reihenfolge der Tanzbewegungen erleichtert und den künstlerischen Genuß durch Hinzufügung neuer Elemente verstärkt.

Bewegungswerte in der Musik.

In der Musik stellen die Töne die Bewegungswerte dar, die zu einem Ganzen vereinigt werden. Diese Vereinigung geschieht wiederum nach den Gesetzen unseres Organismus. Jeder einzelne Ton bedeutet, wie in der Malerei jede Farbe, einen besonderen Bewegungswert. Jede Klangfarbe, jede Tonhöhe, jede Tonstärke, ist von der anderen in ihrem Kraftcharakter verschieden. Ein Akkord bedeutet ein Zusammensein mehrerer gleichzeitiger, von uns vereinigter Bewegungen. Bei der Musik findet eine doppelte Art von Synthese statt. Wir vereinigen nämlich sowohl die gleichzeitigen Bewegungswerte als auch die einander folgenden. Ersteres ist der Fall beim Akkord und bei jedem Zusammenspiel mehrerer Instrumente. Die andere Synthese findet dadurch statt, daß wir die im Musikstück sich zeitlich folgenden Bewegungswerte vereinigen.

Sowohl die in Akkorden gegebenen, wie auch die zeitlich folgenden Bewegungswerte müssen von solcher Art sein, daß

sie zu unseren Bewegungsgesetzen nicht im Widerspruch stehen, sondern einen uns natürlichen Bewegungsverlauf bilden.

Es mag befremdlich erscheinen, daß auch bei großen Musikstücken ein solcher Zusammenhang gewahrt werden kann. Aber die Erklärung liegt darin, daß das Hören eines Stückes auf uns nachwirkt, uns in eine gewisse Stimmung, das ist Kraftweise, versetzt, und deshalb die darauf folgenden Teile auf die bereits vorhandenen Kraftweisen Rücksicht zu nehmen haben. Die Kraftweise in uns ist verschieden, je nach Art und Stärke und Zahl der in uns erregten Kräfte. Letztere müssen nun ihre Weiterentwickelung haben, indem entweder noch mehr Kräfte in uns erregt werden oder aber, indem sie sich alle zu einer bedeutenden Kraftwirkung vereinigen. Nach einem solchen Stadium muß dann der endgültige Verlauf der Kraft eintreten, nämlich der natürliche Abschluß des in uns erregten Bewegungsvorganges.

Die Musik vermag in uns unendlich mehr Kräfte in Erregung zu bringen als die bildende Kunst, weil sie in langer zeitlicher Folge auf uns einwirken kann. Sie vermag die allergrößten Spannungen hervorzurufen und nach diesen die allerstärksten Lösungen zu geben. Wollte beispielsweise ein Maler so viele Bewegungswerte in einem Kunstwerke vereinigen, so würde dieses unverständlich sein, denn es wären zu viele, um sie in einer gleichzeitigen Synthese zusammenfassen und als Bewegungsganzes deuten zu können. Bei der Musik vermögen wir nur deshalb die vielen Bewegungswerte zu vereinigen, weil sie in zeitlicher Folge auf uns wirken. Das große Ganze eines Musikwerkes bildet demnach eine viel größere Synthese als irgend ein Werk der bildenden Kunst.

Wenn wir hier von Synthesen sprechen, so ist dieses Wort in einem etwas ungewöhnlichen Sinne zu verstehen. Es ist nicht so zu verstehen, daß wir schließlich das ganze Werk in seinen Einheiten zusammenfassen; eine derartige Synthese wäre uns natürlich unmöglich; sondern es ist so zu verstehen, daß die aufeinanderfolgenden Teile von uns als zusammengehörig empfunden werden, weil sie einen zwingenden Bewegungsverlauf darstellen.

In jedem Momente haben wir eine gewisse Kraftverfassung und haben die Erinnerung, in welcher Folge diese in uns entstanden ist. Das ist die Synthese, die wir gegenüber einem selbst größeren Musikstück machen können.

Das Musikstück wirkt nur auf denjenigen ganz, der alle die hintereinander auftauchenden Bewegungswerte in sich aufnehmen, d. h. als entsprechende Kraftansätze begleiten kann. Nur dann entsteht in ihm eine Möglichkeit, die folgenden Teile als zwingende Notwendigkeit zu empfinden. Sie sind eben für denjenigen, in dem das Vorherige nicht wirksam ist, keine notwendigen Teile, sondern werden von ihm als willkürliche Fortsetzung des Bisherigen empfunden.

Eine besondere Bedeutung hat das Vorspiel. Es will uns von den Kraftansätzen befreien, die wir in den Konzertsaal mitbringen, und uns allmählich oder überraschend in diejenige Kraftstimmung versetzen, die zur Aufnahme des Stückes notwendig ist.

Bewegungswerte in der Literatur.

Auch in der Literatur treten Bewegungswerte in zeitlicher Folge auf, und bilden einen gesetzmäßig sich abwickelnden Verlauf. Dadurch ist die Literatur der Musik und überhaupt jeder Kunst verwandt, die die Bewegungswerte nicht gleichzeitig, sondern in zeitlicher Folge uns vorführt.

Das Drama verlangt die strengste Einhaltung des Bewegungsgesetzes, weil hier in einer ziemlich kurzen Folge die Bewegungswerte wirken, und darum ein Fehler in dem Verlauf derselben um so deutlicher bemerkbar würde.

Die Bewegungsfolge im Drama besteht wie bei der Musik aus mehreren Teilen. Zuerst kommt derjenige, der die Einzelbewegungen enthält, das ist derjenige, der die Kraftansätze weckt. Dann folgt ein zweiter Teil, der die so geweckten Kräfte in eine Richtung bringt und vielleicht auch noch neue Kräfte hinzuführt, und dann ein dritter Teil, der den letzten Verlauf der erregten Kräfte darstellt.

Der erste Teil wird von den Ästhetikern die Exposition, der zweite der Konflikt, der dritte die Lösung des Konflikts genannt. Die Bedeutung der Exposition wird dabei jedoch anders aufgefaßt, man nimmt an, daß sie uns mit den Verhältnissen bekannt machen müsse, damit uns die späteren Vorgänge nicht unverständlich seien. Diese intellektuelle Bedeutung hat die Exposition ganz gewiß, aber ihre künstlerische Bedeutung ist damit nicht nur nicht erschöpft, sondern nicht einmal berührt. Diese letztere besteht eben in dem Erwecken verschiedener Bewegungswerte, in der Ansammlung der Einzelkräfte, die uns in den Stand setzt, die später erforderliche Hauptkraftäußerung, den sog. Konflikt, innerlich zu erleben.

Worin bestehen nun im einzelnen die beim Drama

hervorgerufenen Bewegungswerte? Das Drama ist darauf berechnet, nicht bloß gelesen, sondern auch auf der Bühne gespielt zu werden. Da es sich in solcher Weise dem Auge und dem Ohre darbietet, wird alles, was wir auf der Bühne sehen und hören, für uns als Bewegungswert wirken. Von Wirkung ist also zunächst die Dekoration und die Erscheinung der Schauspieler, die Haltung, Gestalt und Kleidung derselben und vor allem auch die Art ihrer Bewegung. Von Wirkung ist ferner das Zusammenspiel der mehreren Schauspieler. Es bildet rein formal betrachtet wechselnde Bilder mit mannigfachen Bewegungswerten.

Dazu kommt dann auch die Stimme, zuweilen auch die begleitende Musik. Jede Stimme hat ihren Kraftcharakter, und je nach Tonhöhe, Schnelligkeit, Erregtheit der Sprache entstehen in uns, ganz abgesehen von dem Sinn der gesprochenen Worte, Bewegungswerte.

Die Hauptwirkung beruht jedoch auf dem Verlauf der Handlung, auf dem Inhalt. Dieser erweckt in uns Kräfte auf mannigfache Weise. Das Drama führt uns Ereignisse aus dem Leben von Personen dar. Wir begleiten diese in ihren Stimmungen, in ihren Situationen, in ihrer Freude und Trauer, in Ruhe und Arbeit, in Frieden und Kampf. Alle die Stimmungen bedeuten Kraftansätze, die wir miterleben. Wir erleben sie auch bei den uns unsympathischen Personen, wenn auch bei diesen in einer modifizierten Weise.

Die Stimmungen eines Dramas sind nicht bloß durch die Vorgänge selbst, sondern auch noch durch das geschichtliche Milieu bedingt. Ob sich eine Szene im Mittelalter oder in der Neuzeit abspielt, hat größte Bedeutung für die Nuancen des dadurch entstehenden Kraftansatzes, weil wir mit bestimmten Zeiten bestimmte Kraftweisen verbinden.

Das Drama wirkt jedoch, außer durch sich folgende Situationen, auch durch den Zusammenhang. Es wird in uns die Sympathie für bestimmte Personen erregt. Diese sehen wir in ihren Lebensschicksalen bedroht, wir sehen, daß ihren Wünschen und Hoffnungen die Dinge oder die Menschen feindlich gegenüberstehen. Unsere Sorge wird immer größer,

d. h. die Spannung der Kräfte wird bei uns immer stärker, weil wir die feindlichen Kräfte an Erfolg wachsen sehen. Endlich kommt die Entscheidung, in der die uns sympathischen Personen siegen oder aber untergehen. Siegen sie, so bedeutet das für uns einen energischen Abschluß der gesammelten Kräfte. Unterliegen sie, so bedeutet es ein Zusammenbrechen der in uns auf das Höchste gesteigerten Kräfte. Letzteres ist im Trauerspiel der Fall. Auch eine Lösung dieser Art hinterläßt eine Befriedigung, weil ein längeres Ansammeln, ein längeres Anhalten der in uns oft widerstreitenden Kräfte uns unerträglich sein würde, und ein Ende dieses gespannten Zustandes uns nötig ist, nötig wiederum nach den Gesetzen unseres Organismus.

Der Unterschied von Schauspiel und Trauerspiel liegt natürlich nicht bloß in der Lösung des Konfliktes, sondern auch in der Art der Einzelkräfte und in der Art, wie diese in uns erregt werden. Der Konflikt und seine Lösung kommen uns ja nicht unerwartet, sondern sind durch das Vorhergehende vorbereitet, sonst würden sie von uns als willkürlich und nicht als notwendig empfunden werden. Letzteres können sie aber nur dann, wenn die Kraftentwicklung von vornherein solcher Art ist, daß sie einen derartigen Abschluß nötig macht. Im ganzen Drama muß eine solche Stimmung sein, daß sie die Art des Konfliktes und seine Lösung ahnen läßt.

Auch das Lustspiel enthält einen bewegten Kraftverlauf, aber von heiterer Art, und die Lösung ist gleichfalls heiter. Gemeinsam mit den anderen hat das Lustspiel die Steigerung der Kräfte, der Unterschied besteht nur in der Kraftweise. Diejenige des ernsten Dramas ist eine ernste, weil dabei der Sieg unserer Ideale auf dem Spiele steht.

Einen viel weniger strengen Bewegungsverlauf stellt die Posse dar. Sie gefällt mehr durch ihre einzelnen Teile und hat darum auch einen geringeren künstlerischen Wert.

Der Roman ist dem Drama verwandt. Er verlangt jedoch nicht eine so schnelle Bewegungsfolge, da er auf längere Zeit bemessen ist, und sich die Dinge in langen Abständen folgen. Der Roman muß oft große Ruhepausen enthalten, um

die Spannung, die im Drama durch andere Mittel erreicht wird, zu verstärken. Es sind ihm besondere Gesetze in seiner Bewegungsentwicklung auch dadurch vorgeschrieben, dass der Schriftsteller zeitweise gezwungen ist, Personen und Situationen zu beschreiben, während dem Dramatiker eine solche Schilderung durch die Bühnenausstattung und die sich bewegenden und sprechenden Personen erspart ist.

Die Novelle hat viel weniger starke Bewegungswerte als der Roman, und bedeutet einen viel weniger komplizierten Kraftverlauf.

Die Lyrik ist eine kurze Bewegungsfolge; sie ist das Beieinander weniger Kräfte und ermöglicht darum nicht einen so schweren psychischen Eindruck, wie die vorgenannten Typen der Literatur. Sie ist Stimmungspoesie ohne darin vorkommende Handlung. Am nächsten entspricht sie einem Landschaftsgemälde, das ja auch nur durch die festgehaltenen Bewegungswerte eines Ortes, einer Situation wirken will.

Im Unterschiede zur Lyrik enthalten die Romanze und die Ballade eine Handlung, wenigstens die Andeutung einer für die Personen folgenschweren Veränderung. Die Romanze hat einen frischeren Kraftansatz als die Ballade. Sie ist aktueller, der Held in derselben widerstreitet meistens sieghaft und energisch dem ihm Feindlichen. Die Ballade ist schwermütig; das Feindliche ist in ihr ein unheimliches Etwas, dem der Mensch unterliegen muß, ohne zu einer energischen Gegenwehr Gelegenheit zu haben. Sie hat in ihrem Kraftcharakter eine gewisse Verwandtschaft mit dem Schicksalsdrama, während die Romanze dem Schauspiel gleicht.

Für alle Typen der Literatur gilt noch folgendes. Gemeinsame Mittel, Bewegungswerte hervorzubringen, sind die Worte und zwar, sowohl die einzelnen, als auch die Zusammensetzung dieser. Ein Wort hat Bewegungswert sowohl durch seine Laute, als auch durch seinen Inhalt. Mit Worten verbinden sich die Vorstellungen von denjenigen Dingen, welche sie bezeichnen. Außerdem aber verbinden sich damit noch allerlei Associationen, die dann gleichfalls gefühlsbetont sind, d. h. gleichfalls Bewegungswerte enthalten.

Selbst die ganz abstrakten Begriffe sind gefühlsbetont, z. B. die Begriffe Vaterland, Menschheit, Ideal, Wirklichkeit, gut, böse u.s.w.

Die Worte haben nicht für alle Menschen die gleiche ästhetische Bedeutung, weil sie nicht bei allen die gleichen Associationen, also auch nicht die gleichen Bewegungswerte wachrufen.

Ebenso wichtig wie die einzelnen Worte ist die Art ihrer Aufeinanderfolge. Durch diese stellt sich ein besonderer Fluss von Bewegungen ein, der je nach der Art der Aufeinanderfolge verschieden ist. Die Bewegung kommt dadurch zu stande, daß einzelne Worte bezw. Silben eine besonders starke, andere eine mittlere, andere eine schwache Betonung erhalten. Auf diese Weise können alle Bewegungsarten, die bei anderen Künsten vorkommen, erreicht werden. Da können kurze, starke oder aber langsam anschwellende und verklingende, da können gebundene und stoßweise, komplizierte und einfache, starke und schwache Bewegungen bezw. Bewegungsreihen vorkommen.

Von großer Wichtigkeit ist dabei die Größe der Sätze bezw. Satzteile. Ein langgedehnter Satzbau bedeutet etwa eine lang verhaltene Bewegung oder eine leise, nervös verklingende, die keinen Abschluß findet; ein kurzer, gedrungener Satzbau dagegen eine bestimmte, feste Bewegung.

Die Art des Satzbaus, das ist der Bewegungsfolge, charakterisiert ein literarisches Produkt. Für die in einem solchen enthaltenen Bewegungen gilt die allgemeine ästhetische Forderung, daß sie ebenso wie die Teile eines Musikstückes, miteinander in Übereinstimmung sein müssen. Nichts darf aus dem Charakter des Ganzen herausfallen. Die formalen Bewegungen müssen zugleich auch dem Inhalt entsprechen, d. h. mit den durch den Inhalt hervorgerufenen Bewegungswerten in Übereinstimmung sein.

Wirklichkeit und Kunst.

Wenn man bedenkt, wie viel zu einer Übereinstimmung aller Bewegungswerte erforderlich ist, so begreift man, daß die Wirklichkeit nur selten einen vollendeten ästhetischen Genuß gewährt, daß sie ihn wenigstens in viel seltneren Fällen in dem Maße gewährt, wie die Kunst.

Schon die Übereinstimmung der formalen Bewegungswerte ist selten ganz befriedigend; man ist nur daran gewöhnt, an die Natur nicht einen so strengen Maßstab mitzubringen. Man begnügt sich, sie in Teilen zu genießen, und ist zufrieden, wenn in diesen Schönheiten zu Tage treten, oder man nimmt eine summarische Synthese vor, nimmt die bemerkbarsten Bewegungswerte heraus, und läßt diejenigen unbeachtet, die in ihrem Charakter nicht dazu stimmen.

Ein Gebirge z. B. oder die Konturen eines Waldes, bilden fast niemals ein natürliches Ganzes von Bewegungen. Sieht man nur einen kleinen Teil des Gebirges, so mag noch eine solche Übereinstimmung der formalen Bewegungen vorhanden sein, aber sehr selten bei großen Bergreihen. Sie bilden, ähnlich wie der Wildbach, Bewegungen, die unserem Organismus nicht entsprechen.

Weit eher, als die Gebirge, bilden die Täler einen ästhetischen Genuß, weil hier durch die Talwände die Synthese vereinfacht ist, ferner weil eine geringere Zahl von Elementen synthetisch zu vereinigen ist, und deshalb leichter eine fehlerlose Kombination von Bewegungen vorkommen kann.

Wie selten die Formen der Natur ästhetisch vollendet sind, erkennt man am deutlichsten bei den Bildern, die nichts als eine Kopie einer Landschaft darstellen. Man erkennt es auch an den Photographien. Sobald man Landschaften im Bilde sieht, ist man besonders empfänglich gegen formale

Bewegungsfehler. Wenn man die Photographien, die von den Schweizerlandschaften aufgenommen sind, durchblättert, wie selten findet man da eine von wirklicher Schönheit der Formen.

Auch die Wolken bilden nicht gar oft eine natürliche Bewegungsfolge. In vielen Fällen stören sie eine an sich schöne Gegend. In anderen Fällen freilich sind sie geeignet, den Landschaftscharakter zu verstärken und so den ästhetischen Wert derselben zu erhöhen. Es kann z. B. vorkommen, daß sie den Hauptcharakter der Landschaft verändern, indem das Schwergewicht derselben nun auf die Luft fällt. Durch Wolken kann in der Landschaft eine Seite betont werden, die vorher nicht betont war, und es kann auf diese Weise ein besonderer Charakter der Landschaft enthüllt werden. Aber eine so günstige Einwirkung der Bewölkung ist in der Natur nicht gar zu häufig und meist nur von ganz kurzer Dauer.

Die Ebene bietet in ihren Formen selten künstlerische Befriedigung, denn die wenigen Dinge, die sich etwa hie und da aus derselben erheben: Baumgruppen, Häuser oder kleine Hügel, bieten fast nie einen zwingenden Bewegungszusammenhang; sie könnten ebenso gut an einer anderen Stelle stehen, ohne daß dadurch die Formschönheit vermehrt oder vermindert wird.

Das Unkünstlerische der Landschaft würde noch viel größer und auffallender sein, wenn nicht meistens durch die Farben das ersetzt würde, was den Formen fehlt. Die Farben sind manchmal in voller Übereinstimmung miteinander, z. B. eine Vegetation zeigt oft einen Zusammenklang von mannigfachem Grün und bildet eine gute Farbenharmonie zu benachbarten Felsen und zu der dazu gehörigen kleinen Vegetation. Im Herbste besonders zeigt sich ein schöner Zusammenklang von vergilbten Farbtönen, und ebenso im Winter, wenn die schwarzen Äste der Bäume neben der dunklen Schollenerde der Äcker sichtbar sind oder die alles einigende Schneedecke alle Formen einhüllt. Eine gewisse Harmonie der Farben kommt schon durch die in der Regel sich gleichmäßig über die

Landschaft ausdehnende momentane Beleuchtung. Ist Sonnenschein, so wird alles in eine freudigere Farbenskala gebracht als bei trübem Wetter und erhält daher verwandte Bewegungswerte. Eine gewisse Ordnung erhalten die Farben auch durch die Luftperspektive, indem bei zunehmender Ferne immer hellere und weichere Töne herauskommen.

Doch auch die Farbenübereinstimmung bedeutet noch keinen eigentlichen künstlerischen Zusammenklang. Denn um in uns ein natürliches Bewegungsganzes hervorzubringen, genügt es ja nicht, daß die Farben zueinander passen, sondern es kommt auch auf das Wieviel und Wo der einzelnen Farbwerte an. Z. B. ein sehr kraftvoller Farbton auf einer zu großen Fläche würde unseren Bewegungsgesetzen widersprechen, weil man den zu diesem Ton nötigen Kraftansatz nicht auf einer so großen Fläche begleiten kann; und ebenso ist es nicht gleichgültig, ob ein Ton unten oder oben in einer Landschaft ist. Wenn die an sich zueinander stimmenden Farbwerte in einer Weise verteilt sind, daß kein richtiges Bewegungsganzes herauskommen kann, so ist ein hoher Grad ästhetischen Genusses ausgeschlossen.

Woher kommt denn nun aber das unstreitig vorhandene Wohlgefallen an der Natur? Manchmal beruht dasselbe auf zufälligen psychologischen Momenten, die nicht notwendig mit einer Landschaft verknüpft sind. Wenn man in eine Landschaft tritt, so erweckt sie uns bei normal gesundem Körper Betätigungslust. Im Unterschied zur Stadt haben wir ein Gefühl der Freiheit der Bewegungen; wir sind zwanglos, weil uns weniger Schranken gesetzt sind, und alle Kräfte regen sich in uns, um diese Befreiung auszunutzen. Dazu kommt der Umstand, daß uns neue Bilder umgeben, neue Dinge, die unseren Geist beschäftigen, andere Formen, als wir sie zu sehen gewöhnt sind, und infolgedessen erleben wir einen dauernden Wechsel von Kraftansätzen; es werden Kräfte in uns geweckt, die vielleicht seit langer Zeit nicht geweckt waren, dieses alles bringt eine Frische und Belebung in unsern Körper, die wir als großes Wohlbehagen empfinden.

Diese scheinbar nebensächlichen psychologischen Momente können bei der Wertschätzung einer Landschaft entscheidend sein. Wir fühlen die Kraftansätze in uns harmonisch gestimmt, und das gibt uns ein Schöngefühl, ähnlich demjenigen beim Anblick eines schönen Kunstwerkes. Und nun dasselbe in uns erwacht ist, übertragen wir das innere Wohlbehagen auf die Natur und fühlen diese selbst als schön, weil sie uns das Wohlbehagen verschafft hat, wiewohl sie für andere, denen diese Bewegungen nicht erregt werden, gar nicht als schön erscheint. Wir übertragen also das innere Wohlbehagen, das Schöngefühl, auf die Dinge. Wir finden demnach zuweilen eine fehlerhafte Landschaft schön, ohne zu merken, daß diese Wertung nur in zufälligen, psychischen Bedingungen begründet ist.

Aber es gibt freilich noch einen anderen Grund des Gefallens. Es gibt in der Landschaft tatsächlich eine Übereinstimmung von Bewegungswerten, nämlich in Bezug auf die darin enthaltenen Wirklichkeitswerte.

Betrachten wir etwa ein Hochgebirgsbild: da ist alles in demselben harten, rauhen Charakter. Die Felsen, die karge, harte Vegetation, die auf diese Natur angepaßten Tiere, die rauhen Menschen, der in Kraft dahinrauschende Gebirgsbach mit seinem harten, kalten, klaren Wasser, aus dem in aller Schärfe die Steine sichtbar sind, die von gewaltigen Katastrophen zeugenden Steinblöcke, die von Gewittern niedergestreckten Bäume, die harten, steinigen, unregelmäßigen Wege, die einfachen Hütten, deren Dach gegen den Sturm mit schweren Steinen belastet ist, dazu die zu diesen Kraftansätzen stimmende, unsere Nerven durchdringende, harte Luft. Oder nehmen wir eine andere, einfachere Landschaft: da ist eine fruchtbare fette Erde, eine blühende Vegetation, da sind üppige Fruchtbäume, Kastanien und Buchen mit vollem weichem Laubwerk. Dazu eine weiche, warme Luft, ein ruhig mit reichlicher Fülle dahinfließender Bach mit weichen, üppigen Ufern, hohes Gras und in Wohlleben, Ruhe und Behagen weilende Menschen.

Fast immer bilden die Wirklichkeitswerte der Natur eine

Einheit. Diese Einheit ist darum vorhanden, weil das Klima die Pflanzen und Tiere in ihrer Beschaffenheit bedingt. Der große Prozeß der Anpassung bringt hier die Einheit der Landschaftsbilder zu stande.

Und wenn wir nun von diesem Gesichtspunkte aus noch einmal die Formen betrachten, so finden wir, daß auch diese zu dieser Einheit passen. Sie bilden zwar, wie wir bereits sahen, nicht für sich eine Bewegungseinheit, aber der Kraftansatz, den uns die Wirklichkeitswerte bringen, ist auch in ihnen enthalten. In der harten Natur des Hochgebirges finden wir die Felsen in harten zackigen Formen, die Menschen mit harten ausgeprägten Zügen, die Äste und Wurzeln in scharfen Biegungen, die Wasserrinnen in harten, tiefen Einschnitten. Und umgekehrt zeigt ein weiches Klima die weichen Formen: die Berge meistens als gewellte Höhenzüge, die Bäume mit vollen weichen Rundungen.

So bietet denn jede Landschaft zwar nicht als Ganzes eine Einheit, aber wenn wir der Reihe nach ihre einzelnen Bestandteile sehen, tritt uns immer ein und derselbe Kraftansatz entgegen. Nur zuweilen kommt es vor, daß eine Landschaft in ihren Wirklichkeitswerten nicht übereinstimmt. Mit sich selbst ist sie zwar nie in Disharmonie, aber sie kann unharmonisch werden durch die darin sichtbare, menschliche Kultur. Letztere bildet ja freilich in den meisten Fällen eine großartige Bereicherung der Landschaft, wie wir in dem Kapitel über Staffage ausführlich durch viele Beispiele gezeigt haben. Die menschliche Kultur einer Gegend zeigt sich oft derselben vollständig angepaßt, sie gehört mit zu dem Charakter des Landes, wie die Bäume, die dort wachsen. Aber nicht immer bildet die Kultur eine Bereicherung und Verschönerung. Oft bringt sie eine große Störung in das Bewegungsganze. Das ist dann der Fall, wenn die Wohnungen außer aller Beziehung zu einer Gegend stehen, wenn sie einen städtischen Eindruck machen, ohne irgend einen ländlichen Charakter damit zu verbinden, wenn z. B. unglaubliche Hotelbauten, Fabrikschornsteine in den herrlichsten Tälern sichtbar werden, oder einen schönen Waldsaum verunzieren. Sie

wirken wie Fremdkörper in einem gesunden Organismus. Diese Geschmacklosigkeiten waren früher bei vorwiegend Ackerbau treibender Bevölkerung ausgeschlossen, denn der Ackerbau bildet keinen Widerspruch zur Natur, wohl aber die Industrie, mit allen sich daran knüpfenden fremdartigen Associationen von eintönigem Leben, Groll, Klassenhaß und Unpersönlichkeit der Arbeiter, dazu kommen dann noch die wüste Umgebung der Fabriken, die Schutthaufen, die ausgefahrenen Wege und die unfreundlichen Wohnungen der Arbeiter.

Der Künstler hat in mehrfacher Hinsicht vor der Wirklichkeit einen Vorteil voraus. Er braucht sich zunächst überhaupt nicht an eine bestimmte Landschaft zu halten, sondern kann sich eine solche aus eigener Phantasie zusammensetzen. Er kann aber auch noch in anderer Weise verfahren; er kann eine gegebene Landschaft mit ihren Wirklichkeitswerten beibehalten, und dabei die ihm nicht zusagenden diskret behandeln, oder durch andere ihm passender erscheinende ersetzen.

Nicht nur der bildende Künstler, sondern auch der Dichter verfährt in der Weise, daß er die Wirklichkeitswerte sich selbst auswählt. Jeder Dichter hat seine besonderen Wirklichkeitswerte, während andere für ihn nicht existieren. Nimmt man z. B. die burschikose Poesie zur Hand, so findet man nichts von Eisenbahnen und sonstigen Wirklichkeitswerten der neuesten Zeit, sondern die Hauptrolle spielen da noch immer: das Städtchen, die Mädchen, die Landstraße, der Wanderer, der Schwager Tantari, der Pfarrer, das Kloster, der Brunnen, der Wirt etc. Auch allerlei alte Bezeichnungen werden gewählt, um die Wirklichkeitswerte der alten Zeit wachzurufen.

Die Sonne schickt Pfeile durch Wams mir und Hut,
Frau Sonne enteile, du meinst es zu gut.

. . . . . .

An dem Steintisch sitz ich hier vor der güldnen Sonnen
Und zur Linken neben mir rauscht der Röhrenbronnen.
Mit den Krügen stehn umher hochgeschürzte Mädel
Oben zückt St. Jürg den Speer auf des Drachen Schädel u. s. w.

So wie in diesen Baumbachschen Versen verfährt der Künstler immer. Das ist sein gutes Recht und sein Vorteil gegenüber der Wirklichkeit; er kann die Wirklichkeitswerte, die er will, herausheben, so wie es ihm für seine künstlerischen Absichten behagt. Der Künstler wird sich seiner auswählenden Tätigkeit nicht eigentlich bewußt, er wählt, wenn es ihm so paßt, und ignoriert die anderen Wirklichkeitswerte, weil er sie oft tatsächlich nicht bemerkt. Jeder Mensch hat Augen nur für gewisse Dinge und merkt andere gar nicht, weil sie ihm nichts bedeuten.

Aber noch in einer anderen Beziehung steht die Wirklichkeit in starkem Gegensatz zur Kunst, nämlich da, wo es sich um aufeinanderfolgende Momente handelt, wo es sich um ein in der Zeit folgendes Geschehen handelt. Das in der Kunst wichtigste Geschehen ist die Darstellung der Aufeinanderfolge der den Menschen unmittelbar betreffenden Ereignisse, die Aufeinanderfolge menschlicher Erlebnisse. Solche Ereignisse werden uns vom Schriftsteller mitgeteilt. Die Schicksale der Menschen, sowohl der einzelnen, wie ganzer Gruppen und Völker, bilden nun aber selten eine strenge Aufeinanderfolge von Ereignissen, noch weniger einer Aufeinanderfolge von ästhetischer, künstlerischer Bedeutung. Da hilft nun der Schriftsteller nach, er stellt menschliche Schicksale in eine solche Folge, daß ein künstlerisches Ganzes dabei herauskommt.

Eine ganz eigene Stelle nimmt gegenüber der Wirklichkeit die Musik ein. Sie stellt nicht etwa Bewegungswerte der Natur in einer besonderen Weise zusammen, sondern sie schafft durch eigens dazu erfundene Musikinstrumente neue Bewegungswerte, die in der übrigen Natur gar nicht vorkommen. Und sie stellt diese Bewegungswerte in eine solche Reihenfolge, die gleichfalls den Tönen der Natur fremd ist und nur in der Kunst zu Tage tritt.

Die praktische Bedeutung der Bewegungstheorie.

Das ästhetische Gesetz und die Möglichkeit, Kunstwerke in ihre Bewegungswerte aufzulösen, geben uns ein Mittel an die Hand, zu einer sicheren objektiven Wertung zu gelangen. Wir werden durch sie in den Stand gesetzt, ein Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten zu prüfen, und wenn es fehlerhaft ist, genau die Stelle zu bezeichnen, wo der Fehler liegt. Nicht willkürliches Ermessen bestimmt uns dabei, sondern die aus dem ganzen ersichtliche Bewegungsfolge. Wir merken deutlich, an welcher Stelle unsere Bewegungsgesetze verletzt sind, das würde uns aber nicht möglich sein, wenn wir nicht das Kunstwerk in seine Bewegungen aufzulösen vermöchten. Das Gefühl allein ist zur objektiven Beurteilung ganz unzureichend. Es sagt einem nur, ob ein Kunstwerk gefällt oder nicht gefällt, ob etwas Störendes darin ist, oder ob alles den Eindruck großer Harmonie macht. Aber um genau festzustellen, worin die Störung besteht, bedarf es der verstandesmäßigen Analyse. Es bedarf des Erkennens der einzelnen Bewegungswerte und ihres Zusammenhangs.

Dadurch sind wir im stande, auch solche Kunstwerke zu würdigen, die unserem persönlichen Geschmack nicht zusagen. Diese Betrachtungsweise hat aber noch einen anderen Gewinn zur Folge, denn wir sind dadurch oft in der Lage, Kunstwerke zu genießen, die wir sonst nicht in ihrer Art zu verstehen vermöchten. Sehr oft kommt es vor, daß man selbst bei bedeutenden Kunstwerken den ganzen künstlerischen Wert derselben nicht erkennt. Dieser Vorgang ist dadurch zu erklären, daß man die im Kunstwerk steckenden Bewegungen nicht sofort in ihrer Eigenart bemerkt, und darum den

Reiz des Bewegungsganzen nicht in sich aufzunehmen vermochte. Bei solchen Fällen kann die verstandesmäßige Analyse den Weg zum Verstehen eines Kunstwerkes erleichtern, indem man sich absichtlich bemüht, den darin enthaltenen Bewegungscharakter in sich aufzunehmen.

Die Kenntnis des ästhetischen Gesetzes kann aber auch für den Künstler selbst von Nutzen sein.

Wenn es wahr ist, daß ein Kunstwerk nur dadurch wertvoll wird, daß es unseren Bewegungsgesetzen entspricht, so kann auch dem ausübenden Künstler die Kenntnis dieser allgemeinen ästhetischen Anforderung nur nutzbar sein.

Er wird ja gewiß in erster Linie bei Hervorbringung von künstlerischen Konzeptionen die in ihm leise und stärker auftauchenden Regungen beachten. Er wird und soll nicht, mit Theorien belastet, sein Werk beginnen. Aber wenn sich die künstlerische Absicht in ihm zu klären beginnt, dann kann die Kenntnis von der Art und den Gesetzen seines Schaffens ihm nur förderlich sein.

Was den Künstler gegenüber der Ästhetik abstößt, ist der Umstand, daß diese ihn bisher in seinem Schaffen an bestimmte Gesetze binden, ihn beschränken und hemmen wollte. Ganz anders aber ist es bei einem ästhetischen Gesetze, das nichts weniger als eine Hemmung beabsichtigt, das jeder noch so individuellen, ja selbst noch so absonderlichen, künstlerischen Konzeption Rechnung trägt, und ausdrücklich den Standpunkt vertritt, daß jedes Werk ästhetisch sein kann, sofern es nur dem ganz allgemeinen Gesetze von der Natürlichkeit der darin enthaltenen Bewegungswerte entspricht. Der Künstler kann Bewegungswerte und Bewegungsfolgen erzeugen, wie er will, er muß sich nur selbst in seinem Schaffen konsequent bleiben, muß die von ihm dargestellten Bewegungswerte untereinander in eine widerspruchslose Beziehung bringen.

Die Beachtung einer so weit gehaltenen, so großen Spielraum gewährenden Theorie, kann den Künstler nicht hemmen, wohl aber ihm im Zweifel große Sicherheit geben, ihm im

Suchen große Fehlversuche ersparen, seine Arbeit kürzen und erleichtern. Wie sehr auch diese Theorie allgemein gehalten ist, so kann sie doch in den speziellsten Kunstfragen wegweisend sein, und selbst die leisesten Verstöße gegen unser ästhetisches Gefühl erklären.

Die Stimmungen.

Die Stimmung, die in einem Kunstwerke enthalten ist, wird so häufig als ästhetisch wertvoll betont, und ist auch (im Zusammenhang mit der Staffage) in dieser Abhandlung schon so häufig hervorgehoben worden, daß der Gedanke nahe rückt, ob hier nicht etwa ein neues ästhetisches Moment, ein neues bisher von uns nicht hervorgehobenes Prinzip, zu dem Bewegungsprinzip hinkäme.

Solches ist aber durchaus nicht der Fall. Stimmungen sind keineswegs neu hinzukommende Elemente. Sie sind nichts anderes, als die uns ins Bewußtsein tretenden Kraftweisen. Bei jeder der in uns erzeugten Kraftweisen fühlen wir uns seelisch anders gestimmt. Jede Kraftweise bedingt eine eigene, ihr entsprechende Stimmung.

Wenn wir eine Kraftweise in uns erleben, so bedeutet das ja nicht einen bloß physischen Vorgang in unserm Organismus, sondern es bedeutet zugleich einen seelischen Vorgang, der darin besteht, daß wir uns des von uns erzeugten Kraftansatzes bewußt werden, daß uns der Kraftansatz psychisch zur Abhebung kommt. Derselbe wird ein seelisches Erlebnis und dieses Erlebnis ist die Stimmung.

Daraus gehen für uns folgende Konsequenzen hervor. 1) Da es unzählige Kraftweisen gibt, so gibt es auch unzählige Stimmungen, die alle durch die sie bedingenden Kraftweisen charakterisiert werden können. Es gibt also nicht etwa bloß Stimmungen des Lieblichen und Erhabenen, die in der älteren Ästhetik und Psychologie hervorgehoben wurden, sondern so viele, als es Bewegungsweisen, Kraftweisen in uns gibt. Es gibt Stimmungen des Zarten und des Plumpen, des Raschen, Flotten und des Langsamen, Trägen, Schleppenden, ferner Stimmungen des breiten und solche des pointierten

Kraftverlaufs, solche des einfachen und des komplizierten, des jäh einsetzenden und langsam vorbereiteten, des rasch beendeten und des sanft verlaufenden Kraftansatzes und noch unzählige andere. 2) Es gibt keine Stimmungen, die nicht auf Kraftweisen beruhen. Wie sehr sich auch unser Empfinden sträuben mag, in uns vorkommende Stimmungen feinster und erhabenster Art, von höchstem poetischem Reize, auf eine so nüchterne Erklärung zu stellen, so bleibt es doch eine Tatsache, daß keine noch so feine, noch so komplizierte Stimmung etwas anderes ist, als eine in uns vorkommende Kraftweise.

Zum Belege hierfür einige Stimmungen, die in der Poesie eine besonders große Bedeutung haben und die man darum am ehesten als Argumente gegen diese Theorie anzuführen geneigt sein könnte. Da ist z. B. die Stimmung der Heldenhaftigkeit. Sie erscheint uns als ein so erhabenes Gefühl, daß es als eine Profanierung gelten könnte, sie auf Bewegungen, auf Kraftweisen zurückführen zu wollen. Und doch, sehen wir nur das Bild eines Helden näher an, dieses freie Heraustreten, die Freiheit der Bewegungen, die an kein Hindernis glaubt, die keine Schranken kennt, so haben wir die Art, die der Stimmung der Heldenhaftigkeit entspricht.

Oder nehmen wir ein anderes Beispiel: Die Stimmung der hingebenden Mutterliebe. Diese ist charakterisiert durch die Zartheit der Bewegungen, durch das Sichversenken in die Gedanken und Wünsche des Kindes, durch die sanften behutsamen Kraftansätze.

Oder nehmen wir das trauliche Behagen, die Zimmertraulichkeit. Da ist nichts, was uns stört, nichts, was zu einer Erregung veranlassen könnte; in dem kleinen Raum ist alles für unsere bequemsten Bewegungen. Auch die Stimmung des Geborgenseins ist mit einem solchen Zimmer verknüpft. Wir haben da nur wenige Bewegungswerte der nächsten Umgebung, die uns kümmern, und alle da draußen befindlichen sind für uns nicht vorhanden. Nichts ist da, was eine bedeutende Energie von uns forderte, sondern nur warme, kraftvolle Bewegungswerte, ohne Hast und Eile, ohne große Emotion.

Eine Art dieser Stimmungsweise ist auch die „Gemütlichkeit". Sie ist die spezifisch deutsche Färbung obiger Stimmung, und ihre Besonderheit besteht in einem etwas stärkeren, rauheren Kraftansatz, wie er dem deutschen Charakter entspricht.

Die Stimmung der Lustigkeit ist ein Erleben kräftiger, leichter und rasch folgender Kraftansätze. Sie bedeutet eine viel intensivere Bewegungsfolge als die bloß heitere Stimmung.

Ernst ist der konzentrierte, bestimmte Bewegungsverlauf. Er ist ein Kraftansatz, der alle Kräfte zielvoll für Erreichung eines Zieles zusammennimmt, und steht darum in einem gewissen Gegensatz zur Melancholie, die durch eine breite, kraftlose und unkonzentrierte Kraftweise charakterisiert ist.

Da die so angewandte Bewegungslehre die Stimmung nicht nur in ihrer Entstehung, sondern auch in ihrem Wesen erklärt, so bildet sie zugleich eine Theorie der Stimmung überhaupt und hat daher nicht bloß für die Ästhetik, sondern auch für die Psychologie ihre Bedeutung.

Mit jeder Stimmung ist außer der Kraftweise auch noch eine Art und ein Grad von Lust bezw. Unlust verbunden, aber auch auf die Lust- bezw. Unlustfärbung ist die Kraftweise nicht nur nicht einflußlos, sondern sie bestimmt geradezu den Charakter derselben. Je nach dem Kraftansatz, den ein uns gefallender Reiz erweckt, ist das von ihm erregte Lustgefühl ein anderes. Es gibt unzählige Arten von Lustgefühlen, und diese alle sind bedingt von der Art des dabei vorkommenden Kraftansatzes.

Stimmungen werden nie von uns rein für sich erlebt, sondern immer nur im Zusammenhang mit anderen psychischen Elementen, vor allem mit gewissen Wahrnehmungs- und Vorstellungsinhalten. Gleichwohl vermag man es, die Stimmung von diesen Zutaten getrennt, rein für sich vorzustellen, sofern man sich nur bewußt ist, daß es sich um das Herausheben der dabei erlebten Kraftweise handelt.

Im Anschluß an unsere Lehre von den Stimmungen sei eine Theorie des dänischen Psychologen Lange erwähnt. Auch dieser ist der Meinung, daß Stimmungen auf ganz bestimmten

Bewegungsvorgängen in uns beruhen und daß sie verschieden seien, je nach Art der Bewegungsvorgänge. Es ist ihm aber nicht zum Bewußtsein gekommen, daß es sich hier um Kraftweisen, um Arten des Kraftansatzes handelt, sondern er glaubt alles von der, je nach der Stimmung, verschiedenen Blutverteilung herleiten zu müssen. Bei jeder Stimmung sei das Blut im Körper in anderer Weise verteilt, und dieser Verteilung würden wir uns durch ihre Folgen auf unseren sonstigen Organismus bewußt, und das Resultat alles dessen sei jedesmal eine bestimmte Stimmung.

In dieser Theorie ist der Kraftansatzweise keine Erwähnung getan. Die Blutverteilung ist uns nun freilich keineswegs bedeutungslos, aber sie ist nicht der Vorgang, der für sich eine Stimmung bedingt. Die Blutverteilung ist ihrerseits erst bedingt durch einen vorangegangenen Kraftansatz. Letzterer ist also das Primäre, während die Blutverteilung erst das Sekundäre ist. Aber gleichwohl besteht eine unleugbar vorhandene Bedeutung der Blutverteilung darin, daß sie, nachdem sie einmal eingetreten ist, Bewegung hemmend oder fördernd, in uns in hundertfach verschiedenen Arten auf unsern Bewegungsmechanismus einwirkt und somit, die von uns verspürbaren Kraftansätze beeinflussend, in letzter Linie auch unsere Stimmung mitbedingt. Das ist besonders deutlich bemerkbar bei den sogenannten Affekten. Bei ihnen machen sich als Folgen der Blutverteilung oft Atemnot, Herzklopfen oder Druckempfindungen geltend, und vermehren dadurch den schon an sich komplizierten Bestand der Stimmung. Wir bleiben uns jedoch jederzeit bewußt, daß diese Folgen nur Zutaten zu einer Stimmung sind, und bemessen den Charakter der Stimmung nicht nach diesen Hemmungserscheinungen, sondern nur nach dem ihr eigenen Kraftcharakter, der erst indirekt diese Hemmungserscheinungen zur Folge hat.

So haben wir die Stimmung auf Bewegung zurückgeführt und damit für die Ästhetik die Einheit des Erklärungsprinzips gewahrt.

Einfluß der Richtungen auf die Stimmung.

Der Stimmungswert von Bewegungen wird nicht bloß durch den Kraftcharakter derselben bestimmt, sondern außerdem durch die Richtung. Eine Bewegung nach oben hat für uns die Folge, daß sie uns zu einer Hebung unserer Körpermuskeln, unserer Körperhaltung veranlaßt. Eine solche Haltung entspricht aber einer freudigen Stimmung in uns, die man darum auch sehr bezeichnend „gehobene" Stimmung nennt. In der Freude füllen sich die Blutgefäße und nähren die die Muskeln durch den regeren Blutumlauf und erzeugen das für die Freude bezeichnende Gefühl der regeren Vitalität, die sich als angespanntere Muskeltätigkeit kund gibt.

Das Anspannen der Muskeln geschieht zwar in jeder Richtung, aber das in die Höhe gerichtete ist uns am ersten und stärksten bemerkbar, weil die Streckbewegungen in den Beinen und anderen Muskeln uns am meisten auffallen.

Wenn wir nun durch eine mechanische Interpretation von Formen oder Farben zur Aufbewegung veranlaßt werden, so stellen sich auch die sonstigen, mit dieser Körperhaltung verbundenen associativen Nebenwirkungen ein. Es stellt sich ein solcher Blutumlauf, eine solche Innervation unserer vasomotorischen und anderer Muskeln ein, wie sie der freudigen Stimmung entspricht. Es stellt sich also eine Nebenwirkung der mechanischen Interpretation ein, die sich gar nicht aus der Bewegung an sich, nicht aus dem Kraftcharakter derselben, sondern vor allem aus der Richtung erklären läßt, aus ungewöhnlichen Associationen, die sich uns mit der Richtung verbinden.

Die Bewegung nach abwärts hat die entgegengesetzte Wirkung. Sie ist dazu angetan, uns eine gedrückte Stimmung zu bringen. Eine solche bringt sie uns freilich nicht notwendig, denn falls die nach unten gehende Bewegung einen lebhaften energischen Charakter hat, so kann dadurch eine gedrückte Stimmung nicht aufkommen. Anders aber bei einem der Traurigkeit verwandten zögernden, langsamen Kraftansatz.

Bei diesem hat die hinabgehende Richtung auf die gedrückte Stimmung einen sehr intensiven Einfluß.

Der Grund, warum die Richtung nach unten in solcher Weise wirkt, liegt darin, daß eben bei gedrückter Stimmung unsere Muskelhaltung nach abwärts geht. Werden wir nun durch mechanische Interpretation zu einer solchen Haltung gezwungen, so stellen sich hier die der gedrückten Stimmung entsprechenden Innervationen ein, und das Resultat ist für unsere Psyche das Zustandekommen der gedrückten Stimmung.

Ganz ohne Wirkung ist die Richtung nie. So z. B. wirkt eine traurige Bewegungsweise, wenn sie eine aufwärtsgehende Richtung hat, nie ganz in demselben Maße von Traurigkeit, sondern hat zugleich eine erhebende Wirkung. Und umgekehrt, wirkt ein frischer nach abwärts gehender Kraftansatz nie ganz belebend, sondern mit einer Dämpfung der frischen Stimmung, und es entsteht bei ihm als Resultat ein gemischtes Gefühl von Energie und Hemmung, das nur der besonderen Richtung zuzuschreiben ist.

Auch die horizontale Richtung hat besonderen Stimmungswert, der sich allein aus Associationen erklären läßt. Die horizontalen Bewegungen stehen zu ganz anderen Associationen in Beziehung, als in andere Richtung gehende Bewegungen. Denn sie sind die Bewegungen unserer geläufigsten Tätigkeiten. Sie sind die eigentlichsten Aktionsbewegungen. Zwar kann auch die Aufwärtsbewegung energisch sein, aber sie ist als Aktionsbewegung unvergleichlich seltener. Wenn wir durch Arbeit die Objekte angreifen, bewältigen wollen, so stellen wir uns zu ihnen in eine solche Lage, daß wir sie in horizontaler Richtung in Bewegung setzen können. Wenn wir also eine horizontale Bewegung sehen, so stellen sich leicht die Innervationen in unserm Organismus ein, die der Stimmung der Arbeit, der eifrigen Tätigkeit entsprechen. Aus diesem Grunde haben Bilder mit vorwiegend horizontalen Bewegungen die Tendenz, eine Alltagsstimmung, eine Stimmung der profanen Tätigkeit hervorzubringen. Diese Wirkung kann jedoch nur dann eintreten, wenn der Kraft-

charakter der Bewegungen das Zustandekommen einer solchen Stimmung zuläßt.

Noch ein besonderer Fall sei hier am Platze. Eine langsame horizontale Bewegung mit ausgestrecktem Arm veranlaßt Stimmungen in uns, die an sich gar nicht durch diese Tätigkeit erklärt werden können. Eine solche Bewegung ist ziemlich mühelos, die Kraftleistung besteht fast nur in der Einhaltung der Armhöhe mit der Schulterhöhe. Diese Bewegung kann also an sich die Stimmung eines sanften, vielleicht etwas unbequemen Kraftansatzes hervorrufen. Sie ruft aber ganz andere, viel intensivere Stimmungen hervor. Sie innerviert uns so, daß unser Blut in Wallung, unser Körper in gehobene Haltung kommt. Diese Wirkung kommt allein dadurch, daß eine solche Bewegung für uns die charakteristische Herrscherbewegung bedeutet. Sie ist uns das Symbol der Herrschaft, sie bedeutet uns das leichte Beherrschen der großen Weite eines Landes. Wenn wir nun eine solche Bewegung zu machen veranlaßt werden, so verbinden sich uns associativ die die Herrscherbewegung begleitenden Innervationen, woraus dann die besonderen Stimmungen resultieren.

Es ist keineswegs erforderlich, daß sich bei den Richtungen jedesmal auch Vorstellungen associativ abheben. So z. B. braucht uns die horizontale Bewegung nicht notwendig an eigene oder fremde Arbeit zu erinnern, und so ist es auch bei der Herrscherbewegung nicht erforderlich, dass sie uns das Bild eines Herrschers wachruft. Bewegungen brauchen uns nur associativ in einer bestimmten Weise zu innervieren, so genügt das, die betreffende Stimmung hervorzurufen.

Die Herrscherbewegung unterscheidet sich in einer Beziehung sehr bedeutend von den bisherigen Bewegungsrichtungen, da letztere eine viel größere, allgemein menschliche Gültigkeit haben. Denn stets werden Menschen in der Freude eine gehobene, in der Trauer eine gesenkte Haltung annehmen und sich bei der Tätigkeit horizontal bewegen. Aber die Herrscherbewegung hat nicht notwendig immer und für alle denselben Stimmungswert. Denkt man sich ein Volk,

dem die Vorstellung eines Herrschers fremd ist, bezw. fremd geworden ist, so hat hier natürlich eine Herrscherbewegung nicht dieselbe Bedeutung, wie in monarchischen Ländern, weil sich nicht dieselben Associationen, dieselben associativ nahestehenden Innervationen damit verbinden.

Ähnlich verhält es sich auch mit der in Richtung und Charakter leicht bestimmbaren religiösen Bewegung auf religiösen Kunstwerken. Wem diese Bewegungen nicht dieselben Innervationen hervorrufen, der kann auch nicht dieselbe religiöse Stimmung von den dargestellten Bewegungen erhalten, wie sie ein religiöser Mensch in sich erlebt. Es ist kein Zweifel, daß schon heute der „moderne" Mensch mit diesen Bewegungen nicht dieselben Innervationen associativ verbindet, daß ihm also diese Bilder nicht annähernd dasselbe sagen, nicht annähernd dieselbe Stimmung wachrufen, wie den Menschen zur Zeit der Entstehung solcher Bilder und denjenigen, die auch heute noch eines solchen Empfindens fähig sind.

Der Stil.

Wir haben bisher die einzelnen Kunstwerke ins Auge gefaßt und gezeigt, daß in ihnen Bewegungen sind und daß diese unter dem einen großen Gesetz der Übereinstimmung der Bewegungswerte stehen. Vergleichen wir nun aber einmal die Kunstwerke untereinander in Bezug auf die Art ihrer Bewegungen, in Bezug auf die darin vorkommenden Bewegungsrichtungen und Kraftweisen, so findet sich, daß viele einander verwandt, ja ganz übereinstimmend, andere aber voneinander sehr abweichend sind. Und sieht man dann weiter zu, so findet sich, daß die in ihren Bewegungswerten miteinander übereinstimmenden Kunstwerke einer und derselben Zeit angehören, daß jede Zeit eine gewisse Bewegungsweise in ihren Kunstwerken gehabt hat. Diese Bewegungsweise macht das aus, was man den Stil nennt. Es hat im Laufe der Geschichte eine Reihe von Stilarten gegeben, die einen längere, die anderen kürzere Zeit andauernd. Die Bewegungsweise, die eine Zeit ausdrücken wollte, ist nicht bloß in einer, sondern in allen Kunstgattungen der Zeit zu Tage getreten, in der Architektur ebenso wie in der Malerei, in der Plastik ebenso wie im Kunstgewerbe, in der Musik ebenso wie in der Literatur. So oft ein neuer Stil auf einem Gebiete der Kunst ausbrach, kam er bald oder schon gleichzeitig auch in den anderen Gebieten vor. Es ist eine lohnende, aber weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehende Aufgabe, einmal die in den einzelnen Kunstepochen aufgetauchten künstlerischen Produkte auf ihre Bewegungswerte zu vergleichen und ihre Übereinstimmung nachzuweisen. Für uns genügt es, auf einige Beispiele zum Beweise des obigen Satzes hinzuweisen. Als die Gotik aufkam, da äußerte sich dieser neue Stil nicht bloß im Kirchenbau, sondern auch

gleichzeitig im Privathaus und im Baue der Burgen und der öffentlichen Gebäude, und nicht nur darin, sondern gleichzeitig wurden auch die Möbel gotisch und die Waffen und alle die kleinsten Geräte des Kunstgewerbes, ja es wurde sogar die Schrift gotisch und die Kleidung. Auch die Literatur wurde eine andere, es kam eine andere Bewegung in das Versmaß, der Rhythmus wurde ein anderer. Ebenso wurde die Malerei gotisch und die Plastik. Und wie mit der Gotik war es auch mit dem romanischen, dem byzantinischen und allen den sonstigen Stilarten. Wir selbst erleben die Übereinstimmung aller Kunstprodukte unserer Zeit gerade heute beim Heraufkommen des neuen Stils. Zwar ist das Moderne noch nicht ganz bestimmt in seiner Bewegungstendenz ersichtlich. Es widerstreiten da offenbar noch verschiedene Einflüsse, aber immerhin läßt sich eine gewisse Grundtendenz der Kraftweise erkennen, und diese Kraftweise finden wir in allen modernen Kunstprodukten übereinstimmend. In der Literatur, in der bildenden Kunst, im Tanz, in der Kleidung, überall zeigt sich ein Verlangen gleicher neuer Formen, neuer Bewegungsweisen.

Der Kunsthistoriker hat nun freilich die Stilarten nach einem anderen Kriterium zu bestimmen gewußt, nämlich nach dem Vorkommen darin vorhandener charakteristischer Formen und sonstiger Merkmale. Aber darin liegt keine Abweichung von unserm Bestreben, den Stil nach seiner Bewegungsweise zu charakterisieren. Denn die vom Kunsthistoriker festgestellten charakteristischen Formen und Merkmale sind eben nur die notwendigen Mittel, die betreffenden charakteristischen Bewegungsweisen in eine Kunst hineinzubringen. Sie sind ein gut bewährtes, oft nach langem Suchen gefundenes Ausdrucksmittel zum Ausdruck gewollter Bewegungen. Sie sind als Ausdrucksmittel von einem Stile nicht zu trennen, weil sie dessen charakteristisches Merkmal bilden. Wollte man sie trennen und durch andere Formen ersetzen, so wäre nicht mehr der betreffende Stil vorhanden, weil mit den anderen Formen auch sofort eine andere, wenn auch vielleicht nur wenig abweichende Bewegungsweise gegeben würde. Aber

gleichwohl ist es besser, nicht die Formen und Ausdrucksmittel, sondern den Bewegungscharakter selbst als das Wesentliche eines Stils zu betrachten. Denn die Bewegungsweise ist das Wirksame, das unseren ästhetischen Eindruck Bestimmende, und die Formen sind nur Mittel, diese Bewegungsweise zu geben. Die gewollte Bewegungsweise ist in uns allemal das Primäre, das Auffinden der Formen erst das Sekundäre. Dieses Verfahren, die Bewegungsweise als das Wesentliche zu sehen, hat auch eine praktische Bedeutung, die darin besteht, daß wir die Notwendigkeit der Zusammengehörigkeit der einzelnen Formelemente erkennen. Wir brauchen nicht, wie der Historiker, uns darauf zu beschränken, bloß die charakteristischen Formen aufzuzählen, sondern wir erkennen sie in ihrem notwendigen Zusammenhang. Wir erkennen die Notwendigkeit, bei gewisser Bewegungstendenz gewisse Formen, und nur diese anzubringen. Die Erkenntnis der charakteristischen Bewegungsweise gibt uns ferner die Möglichkeit, Stilfehler nicht nur zu merken, sondern auch die Art ihrer Fehlerhaftigkeit einzusehen, es zu merken, wodurch beispielsweise eine Tür oder ein Ornament aus dem Rahmen des gesamten Bewegungscharakters herausfällt.

Die Arten der Schöngefühle.

Die ästhetischen Theorien der Vergangenheit haben das Eine gemeinsam, daß sie nur das Schöne überhaupt zu erklären suchten, nicht aber die Arten desselben. Es lag hier ein psychologischer Irrtum zu Grunde. Denn das Schöne schlechthin gibt es nicht, sondern nur das Artschöne, das Schöne von irgend einer Art. Das Artschöne konnte die frühere Ästhetik nicht erklären; sie begnügte sich, einige wichtige Arten aufzuzählen, hielt sich aber von jedem Erklärungsversuche fern. Sie würde in einem solchen Versuche eine enorme Erschwerung der an sich schon schweren Aufgabe gesehen haben. Sie behalf sich also, indem sie an der Fiktion eines schlechthin Schönen festhielt und für dieses

Erklärungen suchte. Sie bemühte sich nicht, die Arten des Schönen mit den von ihr behaupteten ästhetischen Prinzipien in Beziehung zu bringen, weil es unmöglich gewesen wäre, eine solche Beziehung herzustellen. Die Bewegungstheorie enthält das einzige Mittel, diese Schwierigkeit zu überwinden. Gerade die Arten des Schönen ergeben sich uns als eine einfache Folge des Kraftcharakters der Bewegungen.

Der Kraftcharakter kann gegeben sein sowohl durch die einzelnen Bewegungen, wie auch durch die Bewegungsfolge. Der Grad der Kompliziertheit, die Lage und die Richtung, die Stärke und die Schnelligkeit und alle die sonstigen Momente der Bewegungen können die größte Verschiedenheit in der Art der Schöngefühle zur Folge haben.

Die Arten des Schönen sind nicht erschöpft durch Aufzählung einiger besonders auffallender Gegensätze, wie die des Lieblichen und Erhabenen, des Komischen und Tragischen, sondern sie sind an Zahl unerschöpflich, so unerschöpflich wie die Kombinationen von Bewegungswerten. Jede Kraftweise, sofern sie dem allgemeinen ästhetischen Gesetz der Widerspruchslosigkeit der Bewegungswerte entspricht, bedeutet für uns ein besonderes Schöngefühl, eine besondere Art des Schönen. Auf die unendliche Menge von Stimmungen haben wir schon in einem früheren Abschnitt hingewiesen; nicht minder zahlreich wie die Stimmungen sind auch die Arten der Schöngefühle.

Die Schöngefühle sind dann vorhanden, wenn ein Bewegungsganzes den Gesetzen unseres Organismus entspricht. Da nun aber unendlich viele solcher Bewegungsfolgen denkbar sind, so ist eben auch die Zahl der Arten der Schöngefühle unendlich.

Jeder in der Geschichte aufgetauchte Stil enthält eine besondere Art des Schönen, die durch andere Bewegungswerte in uns erweckt wird als die spezifischen Schöngefühle anderer Stilarten. Und nicht nur jeder Stil, sondern auch jedes einzelne selbständige Kunstwerk enthält eine eigene Art des Schönen, und dementsprechend eigene, besondere Bewegungswerte.

Wollten wir die einzelnen Schöngefühle aufzählen, so würden wir nicht Kategorien genug finden, sie zu benennen, und müssten uns immer nur darauf beschränken, jedesmal die sie charakterisierende Bewegungsweise hervorzuheben.

Die Bewegungstheorie ist das einzige Erklärungsprinzip.

Wir haben in der Einleitung eine Reihe der wichtigsten, in der Geschichte der Ästhetik aufgetauchten Erklärungsversuche aufgezählt. Keiner dieser Versuche konnte den Anforderungen genügen, weil er sich bei näherer Untersuchung als ungenügend oder als zu unbestimmt erwies zur Lösung des ästhetischen Problems. Wir haben im vorherigen gezeigt, daß unser ästhetisches Gesetz die Schöngefühle, und zwar auch die Arten der Schöngefühle erklärt, und daß überall nur dann Schöngefühle eintreten, wenn die Anforderungen dieses Gesetzes erfüllt sind.

Gleichwohl könnte die Frage erhoben werden, ob die Bewegung denn in der Tat das einzige Prinzip sei, ob nicht außerdem noch andere Erklärungsprinzipien existieren, ob nicht noch andere Bedingungen hinzukommen müssen, um das Schöngefühl hervorzubringen. Es muß daher der Beweis geführt werden, daß in unserm Gesetze wirklich die einzigen Bedingungen enthalten sind. Um diesen Beweis zu erbringen, könnte man sich daran machen, etwaige andere Bedingungen zu suchen. Dieses Suchen wird uns jedoch erspart durch die bereits vorhandene Geschichte der Ästhetik. Die bisherigen Arbeiten der Ästhetiker bedeuten ja ein unendlich mühevolles, anstrengendes Suchen nach Bedingungen. Wenn es also noch irgendwelche andere Bedingungen gäbe, so dürfte man wohl annehmen, daß wenigstens Spuren, Anzeichen derselben, in den bisherigen Erklärungsversuchen enthalten seien. Es ist daher durchaus am Platze, die letzteren nochmals ins Auge zu fassen und auf ihren Inhalt zu prüfen. Aber soviel wir sie auch durchsuchen, nie finden wir etwas, das als neue

Bedingung neben den in unserm Gesetze enthaltenen angesehen werden könnte. Sie alle bedeuten eine Wahrheit, die mit dem Bewegungsprinzip durchaus im Einklang steht, und wenn wir noch eines Beweises für die Richtigkeit unseres Gesetzes bedürften, so wäre er darin zu sehen, daß übereinstimmend alle bisherigen Erklärungsversuche eine Ahnung dieses Gesetzes, ein Durchempfinden dieser Wahrheit enthalten.

I.

Betrachten wir z. B. die Theorie von der Harmonie in den schönen Dingen. Gewiß ist eine solche Harmonie da. Sie ist dann vorhanden, wenn die sämtlichen auf uns wirkenden Bewegungswerte eines Dinges miteinander im Einklang stehen, d. h. wenn sie ein den Gesetzen unseres Organismus entsprechendes Bewegungsganzes darstellen.

Die Lehre von der Harmonie war nur unvollständig und darum unbrauchbar, weil in ihr nicht gesagt war, worin das Wesen der Harmonie bestehe. Wenn wir darunter den Einklang der Bewegungswerte verstehen wollen, so besteht kein Hindernis, den alten Ausspruch beizubehalten: Das Schöne ist die Harmonie in den Dingen.

II.

Ebenso ist es mit der Lehre von der Einheit in der Vielheit. Diese war insofern unvollständig, als darin nicht ausgesprochen war, worin die Einheit bestehe, wodurch sie bei den Vielheiten zuwege gebracht werde. Wenn wir nun auf Grund unserer Bewegungslehre sagen, Einheit ist dann gegeben, wenn die Bewegungswerte in eine natürliche Folge gebracht werden können, so hat dadurch die Lehre von der Einheit ihre Bestätigung und ihre nötige Ergänzung erhalten. Auch in dieser Theorie ist also nichts enthalten, was außer den in unserm Gesetz enthaltenen Bedingungen noch auf andere Bedingungen hinwiese. Denn die Lehre von der Einheit deckt sich vollständig mit unserm ästhetischen Gesetz, das nur insofern einen Fortschritt bedeutet, als es angibt,

wodurch die Einheit kommt, d. h. nach welchen Gesetzen, unter welchen Bedingungen, der Eindruck der Einheit in uns entsteht.

III.

Mit unserer Bewegungslehre scheint dagegen auf den ersten Blick das Prinzip der Wahrheit nicht im Einklang zu stehen; in diesem scheint noch eine neue Bedingung enthalten zu sein. Freilich, wollte man den Begriff Wahrheit dahin erweitern, daß darin ein Übereinstimmen mit unseren Bewegungsgesetzen zu verstehen wäre, so würde auch dieser Satz sich mit unsrem ästhetischen Gesetz decken.

Aber in solchem Sinne war offenbar das Wort in der Ästhetik nicht gemeint, sondern man verstand darunter Übereinstimmung eines Dargestellten mit der Wirklichkeit, oder wenigstens mit den Gesetzen der Wirklichkeit. Das Prinzip der Wahrheit enthält z. B. die Forderung, daß ein Ereignis, das in einem Drama dargestellt wird, innerlich wahr ist. Es muß so sein, daß man bei der Kenntnis der Menschen und Dinge sich sagen kann, daß alles genau in derselben Weise hätte passieren können.

In dieser Forderung ist scheinbar etwas enthalten, das nicht in unserem ästhetischen Gesetze zu finden ist. In der Einleitung ist bereits das Prinzip der Wahrheit als ästhetisches Prinzip gewürdigt worden. Es wurde dort gezeigt, daß in der Tat die Übereinstimmung mit den Gesetzen der Wirklichkeit von ästhetischer Bedeutung ist. Es erhebt sich uns deshalb die Frage, ob auch sie mit dem Bewegungsprinzip in Beziehung steht.

Gewiß ist die Wahrheit eine Bedingung des Schönen, denn das Fehlen derselben stört uns in dem ästhetischen Genusse eines Kunstwerkes, mag dasselbe auch sonst in seinen Formen und in dem Einklang seiner Wirklichkeitswerte unser größtes Gefallen erregen. Wenn ein Tier dargestellt ist, dessen Muskeln zu seinen Gliedern in gar keinem Verhältnis stehen oder ein Baum, der mit einem ungeheuren Laubwerk einen nur ganz schwachen Stamm hat, so erregen solche

Darstellungen unser Mißfallen. Auch bei Phantasiegebilden kann solches vorkommen, wenn darin Fehler gegen uns bekannte Gesetze in der Natur enthalten sind. Da die Wahrheit also ohne Zweifel ästhetisch wichtig ist, so entsteht für uns die Frage, ob sie eine neu hinzukommende Bedingung ist, oder ob auch sie sich von dem Prinzip der Bewegung ableiten läßt.

Ganz gewiß ist letzteres der Fall, wie aus folgender Betrachtung erhellt.

Bei allen Dingen einer Art, sie mögen im einzelnen noch so verschieden sein, sind wir an ein Beieinander gewisser Merkmale gewöhnt. Z. B. wir wissen, daß Enten einen Rumpf von gewisser Form, dazu Beine von gewisser Form und Hals und Schnabel von gewissen Formen haben. Wir wissen es, weil uns in der Natur nie Enten von abweichenden Formen vorkommen. Dadurch hat sich nun in uns bei dem Begriff Ente eine feste Bewegungsfolge gebildet. Wie sich ja für alle uns geläufige Dinge eine durch deren Bewegungswerte veranlaßte, bestimmte Bewegungsfolge herausstellt. Wenn wir nun einmal Dinge einer Art sehen, die ganz andere Formen und Farben haben, als wir zu erwarten gewöhnt sind, so werden wir dadurch zu einer abweichenden Bewegungsfolge veranlaßt. Da sich nun aber gleichzeitig auch immer die bei solchen Dingen vertraute Bewegungsfolge in uns aufdrängt, so entsteht in uns ein Widerstreit von Bewegungswerten, der dadurch zu stande kommt, daß sich gleichzeitig zwei getrennte Bewegungsmehrheiten, die sich nicht vereinigen lassen, in uns geltend machen.

Wenn eine Darstellung der Wahrheit widerspricht, so ist das dadurch entstandene Unbehagen immer auf ein Widerstreiten der Bewegungswerte zurückzuführen. Das logische Unbehagen ist demnach dem ästhetischen in seinem Wesen verwandt, denn beide beruhen auf der Nötigung zu uns ungemäßen Bewegungen. Das logische Unbehagen erhält seine besondere Färbung nur dadurch, daß hier gleichzeitig zwei Bewegungsreihen einander widerstreiten, während beim ästhetischen Unbehagen eine Bewegungsfolge uns nur ungeläufig

ist, ohne daß jedoch eine andere Folge sich ihr deutlich entgegenstellt.

IV.

Mit demselben Recht wie die Wahrheit, könnte man auch die Moral eines Kunstwerkes als Bedingung ansehen. Wem die in einem Sujet ausgedrückte Moral widerspricht, der kann von einer solchen Unlust erfaßt werden, daß ihm das Kunstwerk kein wirkliches Gefallen mehr erregen kann. Der Geübtere kann ja freilich von dem Inhalt absehen und die formale Schönheit für sich genießen, aber der Laie kann das nicht. Er empfindet die ihm widersprechende Moral als einen Bewegungswiderspruch. Aber auch hier liegt keine neue Bedingung vor, da sich die entstehende Unlust, bezw. Lust aus dem allgemeinen ästhetischen Gesetze ableiten läßt.

V.

Man hat gesagt, das Schöne bestehe in der Darstellung des Wesentlichen. Diese Behauptung ist schon in der Einleitung kritisiert worden. Es wurde hervorgehoben, daß das, was an einem Dinge wesentlich sein kann, nicht für alle Beschauer dasselbe ist, sondern dem einen anderes als wesentlich erscheint als dem andern.

Die Theorie vom Wesentlichen ist jedoch hiermit für uns nicht abgetan, sondern es fragt sich, ob nicht irgend eine andere Bedingung des Schönen damit gemeint war, die nur in dieser Theorie nicht richtig zum Ausdruck gebracht wurde. Jede Lehre hat ja einen Kern von Wahrheit; so fragt es sich denn auch hier: Wie ist man zu dieser Theorie gekommen? mit anderen Worten, welche Tatsachen haben dazu Anlaß gegeben?

Wenn ein Künstler ein Ding wiedergibt, so stellt er nicht ausnahmslos alles von dem Dinge dar, sondern er arbeitet mit einer gewissen Auswahl. Vieles läßt er fort oder behandelt es diskret, und anderes verstärkt er. Mit photographischer Treue arbeitet kein wirklicher Künstler. Man versuche nur einmal, eine Zeichnung von einer Straße anzufertigen.

Wollte man da alles zeichnen, gar nichts fortlassen, gar nichts besonders stark betonen, so würde man eine Unzahl von Details erhalten, die untereinander in gar keinem formalen Zusammenhang stehen.

Was den Künstler veranlaßt, sich bei der Darstellung von Dingen Beschränkung aufzulegen, ist zweierlei. Erstens, die allgemeine menschliche Unfähigkeit, zu viele Details in einen Bewegungszusammenhang zu bringen, d. h. sie synthetisch zu vereinigen. Es ist das eine Beschränkung, die die Bewegungsgesetze unseres Organismus uns diktieren. Zweitens, die besondere künstlerische Absicht. Wenn der Künstler eine bestimmte Bewegungsfolge in das Kunstwerk hineinbringen will, so muß er eben die Dinge ändern; er muß das für diesen Bewegungsverlauf Störende unterdrücken und das ihm Dienliche herausnehmen. Auch dieses Verhalten des Künstlers ist also von den Bewegungsgesetzen unseres Organismus vorgeschrieben. Um eine Bewegung herauszubringen, muß er mit Auswahl darstellen.

Diese Tatsache des Auswählens war den Ästhetikern offenbar deutlich zum Bewußtsein gekommen, nur wußten sie nicht zu sagen, was den Künstler in seiner Wahl bestimmte. Da nun in der Philosophie der Begriff des Wesens, freilich in mehrfacher Bedeutung, vorhanden war, so nahm man ihn hier zu Hilfe und behalf sich mit der Redensart: der Künstler stellt das Wesen der Dinge dar, die Darstellung des Wesentlichen gefällt.

Auch dieser Theorie liegt also gleichfalls keine neue Bedingung zu Grunde, sondern wir begegnen auch hier wieder dem in unserem ästhetischen Gesetz enthaltenen Prinzip der Bewegung.

VI.

Ein anderer theoretischer Versuch lautete dahin, eine Bedingung des Gefallens sei die Bewunderung des künstlerischen Könnens. Gewiß haben wir es hier mit einer Bedingung zu tun, die nicht von allgemeiner Gültigkeit ist. Denn an das künstlerische Schaffen denkt doch nur derjenige, der die

Schwierigkeit der Technik, die Bedeutung des zu dem Kunstwerk erforderlichen Könnens bemessen kann. Der Laie denkt fast nie an den Künstler, außer in den wenigen Fällen, wo er zur allergrößten Bewunderung hingerissen wird, oder wenn er etwas Befremdendes in einem Kunstwerk wahrnimmt. Wenn nun aber die ästhetischen Gefühle kommen können, ohne daß man an den Künstler überhaupt denkt, so kann die Bewunderung des künstlerischen Könnens auch keine allgemeine Bedingung des ästhetischen Gefallens sein.

Aber auch dieser Behauptung lag eine Tatsache zu Grunde, denn es ist unbestreitbar, daß die Bewunderung des künstlerischen Könnens den ästhetischen Eindruck mitbestimmt. Bewunderung ist verbunden mit hoher Wertschätzung. Es ist ein Gefühl infolge eines Kraftansatzes, der bei der hohen Wertschätzung in uns hervorgebracht wird. Dieser Kraftansatz ist eine Hochbewegung, es heben sich uns alle Muskeln, die Brust weitet sich und bleibt in dieser erweiterten Lage. Der Atem stockt. Diese Hochbewegungen, die den Organismus erfassen, können bei Bewunderung des künstlerischen Schaffens in unserm Bewußtsein so vorherrschend sein, daß darüber der Gegenstand selbst, mit den ihm eigenen Bewegungswerten an Bedeutung zurücktritt. Z. B. wenn die Bewunderung nicht etwa durch das Ganze, sondern nur durch wenige Stellen erregt wurde, so kann es vorkommen, daß das Kunstwerk als Ganzes in unserem Bewußtsein sich abschwächt, und wir vielmehr nur an die Stellen und die Schwierigkeit der Herstellung derselben denken.

Bei der Bewunderung findet oft unmerklich eine Fälschung des Kunstwerkes statt, indem sich mit den Bewegungswerten desselben in uns eine Hochbewegung verbindet, die vielleicht gar nicht darin enthalten ist, sondern die nur als Kraftansatz der Bewunderung sich mit den Bewegungswerten des Kunstwerkes vermischt. Wenn nun aber auch in solcher Weise die Bewunderung den ästhetischen Eindruck variieren kann, und somit als ästhetischer Faktor anerkannt werden muß, so ist damit gleichwohl kein neues Prinzip, keine neue Bedingung außer der in unserem Gesetz enthaltenen gegeben. Denn

auch die Bewunderung ist nur ein Bewegungswert, gleich den anderen im Kunstwerk enthaltenen.

VII.

Ebenso wie mit der durch das künstlerische Können hervorgebrachten Wertschätzung verhält es sich auch mit anderen Wertschätzungen, die sich associativ an das Kunstwerk knüpfen können. Selbst der Preis kann eine ästhetische Bedeutung haben. Diese Bedeutung hat er gewiss nicht für alle, denn vielen ist der hohe oder niedrige Preis ganz gleichgültig. Sie schätzen das Werk nur nach den ihm eigenen Qualitäten. Aber bei denjenigen, welchen der Preis eine Bewunderung erregt, ist diese Wertschätzung, als besonderer Kraftansatz, von ähnlicher Bedeutung, wie die Bewunderung des künstlerischen Könnens.

VIII.

Auch die Vorstellung des Alters eines Gegenstandes, ja nicht minder die der weiten räumlichen Entfernung kann in uns besondere Kraftansätze erzeugen, die sich mit den Bewegungswerten des Kunstwerkes vereinigen, und so den ästhetischen Eindruck variieren. Aber besondere Bedingungen sind hiermit nicht gegeben, sondern diese Vorstellungen sind wirksam nur als Bewegungswerte.

IX.

Zu den früheren Gedanken über die ästhetische Frage sind in den letzten Jahrzehnten noch einige bemerkenswerte hinzugekommen. Semper betont, daß Material und Technik miteinander in enger Beziehung stehen, indem das erstere die letztere bedingt. Sein Verdienst ist es, diese Beziehung zuerst in ihrer ästhetischen Bedeutung betont zu haben. Eine neue Bedingung ist jedoch in den sich daraus ergebenden Forderungen nicht enthalten.

Sempers Lehre wurde durch unser Gesetz in ein wissenschaftliches System gebracht. Denn es fehlte ihr das große

allgemeine Gesetz, aus dem das in ihr behauptete Spezialgesetz abzuleiten ist. Die Widerspruchslosigkeit der Bewegungswerte ist das allgemeine Gesetz, dessen Sempers Theorie bedurfte. Denn, um eine Widerspruchslosigkeit der Bewegungen herzustellen, ist unter anderem auch erforderlich, daß Material und Technik miteinander im Einklang stehen, weil in beiden Bewegungswerte enthalten sind.

Semper hat aber auch noch eine andere ästhetische Forderung ausgesprochen, nämlich die der Klarheit und Verständlichkeit in Bezug auf den Zweck. Z. B. soll ein Theater seine Bestimmung durch sein Aussehen deutlich zeigen, und ebenso soll ein Wasserbehälter durch seine Formen auf den Zweck, dem er dient, hinweisen. Semper fordert vor allem, daß das angewandte Ornament an jeder Stelle so beschaffen sei, daß es der Funktion der betreffenden Stelle entspricht. Auch diese Sempersche Forderung enthält keine neue Bedingung. Sie bezieht sich zunächst nur auf Gebrauchskünste und daß bei diesen die Form in ihren Bewegungswerten den durch Associationen sich anknüpfenden Bewegungswerten entsprechen muß, ist von uns bereits wiederholt betont worden, und es ist gleichfalls eine aus dem Gesetz der Widerspruchslosigkeit der Bewegungswerte sich ergebende Forderung.

X.

Auch Hildebrands Theorie enthält keine neue Bedingung. Er sagt: Der Bildhauer muß das Kunstwerk mit Auswahl herstellen, und diese wird durch die Gesetze unseres Auges bestimmt. Ein ferner Gegenstand zeigt sich uns nicht mit allen Details, sondern nur in seinen Hauptmassen. Was hier durch Entfernung geschieht, muß der Künstler künstlich erreichen, indem er sich mit Bezug auf Details genau so einschränkt als wenn es ein Fernbild wäre.

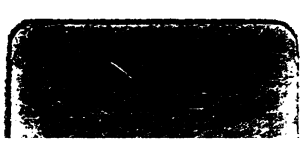
Diese Fernbildtheorie entspricht durchaus nicht den Tatsachen. Es gibt Gemälde, bei denen die Gegenstände im Vordergrund mit sehr großer Fülle von Details gemalt sind. Warum sollten wir auch in Bezug auf Kunstwerke verlangen,

daß sie in ihren Details nach dem Gesichtspunkt der Fernbilder beschränkt sind, und warum sollte darin gar der ästhetische Genuß begründet sein? Erregen etwa in der Natur ferne Gegenstände bei uns ein so besonders großes Gefallen, weil sie fern sind? Keineswegs! Und da soll nun das ganze künstlerische Gefallen plötzlich von dem Fernbildeindruck bedingt sein. Diese Theorie ist eine unrichtige Deutung der schon oft hervorgehobenen Tatsache, daß der Künstler nicht alle Details gibt, sondern dieselben auswählt. Aus dieser Tatsache ist ja auch irrtümlich, wie wir vorher sahen, die Theorie vom Wesentlichen entstanden. Auch in der Hildebrandschen Theorie haben wir nur wieder einen neuen Versuch, ein Gesetz zu finden für die auswählende Tätigkeit des Künstlers.

Schließlich sei, um die ausschließliche Gültigkeit der von uns behaupteten Bedingung zu beweisen, noch ein wichtiges Argument hinzugefügt, das in einer, bisher nicht erwähnten, psychologischen Tatsache begründet ist.

Wenn wir nach einiger Zeit an ein gesehenes Kunstwerk, etwa an ein Gemälde, zurückdenken, so verbindet sich in uns mit dieser Vorstellung sehr lebhaft ein Schöngefühl, und zwar dasselbe Schöngefühl, das das Kunstwerk seiner Zeit in uns erweckte. Wollten wir dagegen versuchen, uns das Kunstwerk selbst in seinen Einzelheiten in unser Bewußtsein zurückzurufen, so würden wir bald merken, daß unser Erinnerungsvermögen dazu außer stande wäre. Nur etwa die allgemeine Anordnung, hie und da vielleicht der Ausdruck eines Gesichtes, oder ein auffallender Farbton würden wieder mit Deutlichkeit in unserm Geiste zur Abhebung kommen, aber alles andere würde uns in unklarer Ungewißheit verschwimmen.

Wenn nun aber die Einzelheiten so wenig in unserm Gedächtnis haften bleiben, wie kommt es dann, daß gleichwohl das Schöngefühl in der Erinnerung so lebhaft in uns erwacht, daß es fast dem ursprünglich erlebten Eindruck gleichkommt? Diese Frage findet ihre Beantwortung in einer andern, nicht minder merkwürdigen Tatsache. Sie besteht in folgendem.

Wenngleich wir uns, sozusagen, niemals der sämtlichen Einzelheiten eines Kunstwerkes erinnern können, so taucht doch um so deutlicher eine andere Erinnerung in uns auf, nämlich die Empfindung des Kraftcharakters und Kraftverlaufs des Kunstwerkes. So z. B. wissen wir bei der Erinnerung an ein Rembrandtsches Bild wieder, wie warm, ruhig und nachdrücklich die Kraft aus der dunkeln Tiefe herausdringt. Und wir wissen wieder die zitternde, unendliche Feinheit in einem Gainsboroughschen Gemälde, die weiche, ferne träumerische Kraftweise einer Cuypschen Landschaft, und die markige, komplizierte, sich mit schwerer Hand in das Material eingrabende Kraft eines Dürerschen Holzschnittes. Und wenn auch sonst kaum etwas anderes im Gedächtnis geblieben ist, so genügt doch diese eine, mit hartnäckiger Dauer und Stärke in uns haftende Erinnerung, das einst erlebte Schöngefühl wieder in uns hervorzurufen. In dieser Erinnerung, mit anderen Worten, in dem Bewegungscharakter, dem Bewegungsverlauf eines Kunstwerkes, muß also das Schöngefühl, das es in uns erweckt, begründet sein.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.